BIANCO E NERO

ANNO III • N. 12 • DICEMBRE 1939-XVIII

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Film e arte narrativa

A quanto ne so, molti discutono con interesse dei rapporti fra due tecniche narrative, quella cinematografica e quella letteraria, proprio come se queste due attività avessero dei sostanziali ed interessanti punti in comune. Non è facile sceverare i moventi seri e quelli meno seri che animano i fautori di tale accoppiamento. Vi è da una parte chi, sollecito del nazionale migliorarsi d'una manifestazione diffusa ed autorevole come il cinema, si augura in buona fede che i buoni letterati se ne occupino e vi portino una loro nobiltà. Dall'altra parte sta il fatto che il cinema, a quanto mi viene riferito, *rende*: il che getterebbe senz'altro un'ombra, anche se immeritata, di sospetto, sui buoni scrittori che vi si dedichino, il sospetto cioè che essi non siano buoni scrittori, giacchè la letteratura, scrisse nel 1815 Ugo Foscolo ai suoi familiari, quando è venale, non val più nulla (1), e Rilke, che cosa impressionante scriveva Rilke al sig. Kappus nel 1903! Non potergli inviare, scriveva, i suoi propri libri, perchè essi dopo la pubblicazione non appartenevano più a lui, nè egli poteva affrontarne la compera (2).

Del resto chiunque sia passato attraverso le pagine di un libro come quelle *Lettere* a un giovine poeta e poi ascolti se stesso chiedere: « Quanto dà *Tempo* per un racconto? » si sente leggermente lubrico.

---

(1) Come si ricorderà, è la lettera scritta alla fine di marzo nel lasciare Milano e l'Italia.

(2) Precisamente: « Was endlich meine Bücher anlangt, so möchte ich Ihnen am liebsten alle senden, die Sie irgend freuen könnten. Aber ich bin sehr arm, und meine Bücher gehören, sobald sie einmal erschienen sind, nicht mehr mir. Ich kann sie selbst nicht kaufen... ». (*Briefe an einen jungen Dichter*, lettera del 23 aprile 1903 da Viareggio).

Abbiamo ricordato alte voci perchè è bello iniziare sotto quei segni il discorso; è un mettersi fra persone pulite, un raccomandarsi a Dio. L'attento lettore avvertirà subito la nostra segreta intenzione, l'augurio: che vegetino uomini di cinematografo per i quali il cinematografo rappresenti ciò che le lettere rappresentarono per quegli uomini di lettere.

Per ora abbiamo qui in animo assai minore programma: discutere cioè in qualche punto e con qualche carta alla mano i presunti contatti, scambi, regali fra tecnica narrativa letteraria e tecnica narrativa cinematografica: il che equivale a discutere nella sua intimità il problema del potere o meno reclutare con successo scrittori perchè narrino fatti da mettere in pellicola.

In vero il tema dei rapporti fra narrativa e cinema è stato molte volte formulato; si sono istituiti spesso dei paragoni. Ed è un tema elegante; un tema per quelli che la sanno lunga, quelli che sono al corrente. Non è tanto il caso parlare di scambi, riguardo alla tecnica. Infatti si tratta, nella mente dei fautori di queste teorie, piuttosto di apporti in una sola direzione, che è la direzione dallo schermo al libro. La direzione opposta, dal libro allo schermo, non si palesa che nelle versioni cinematografiche di romanzi, e questa è una cosa diversa. Nella tecnica, insomma, nel modo di raccontare, si parla nella quasi totalità dei casi di elementi che il cinema darebbe al romanzo, o il romanzo piglierebbe, bisognoso di rinnovarsi, dal cinema.

In quale letteratura si cercheranno gli esempi, le constatazioni di fatto? Principalmente, non occorre dirlo, nella letteratura degli Stati Uniti. Perchè? La risposta appartiene all'àmbito della psicologia, ed è intuitiva anche se non in tutto facile ad esprimere.

Chi voglia però valutare i fatti e non le superficiali sensazioni deve rilevare che questa tendenza a cercare in America le pezze d'appoggio per l'assunto sopra riferito, si basa intanto su un equivoco di natura storico-letteraria. Si basa cioè sul concetto che l'America, perchè la sua letteratura è incominciata alcuni secoli dopo le nostre, sia la depositaria naturale delle più avanzate tendenze. Una letteratura incominciata ieri, si pensa, una letteratura senza tradizioni, tutta nuova, men-

tre noi abbiamo Dante, Petrarca, Ariosto. A scrittori tali, che concepirebbero dunque la tradizione come una specie d'impaccio e altresì di giustificazione, andrebbe in primo luogo posto di fronte un interrogativo: quanti leggono *I Sepolcri* con l'intenzione di imparare a scrivere? Non è questo il momento di rispondere alle importanti e dolorose domande (3). Comunque stiano le cose in questo senso, osserviamo che si tende, come dicevo, a considerare la letteratura americana come cosa per definizione avulsa dal passato; e più adatta quindi a ricevere gli apporti tecnici di quel cinema le cui manifestazioni essa si trova inoltre ad avere a portata di mano in grande copia. Ecco che si cerca di rintracciare tali apporti: li si cita; li si limita. Tutto questo si basa su una visione superficiale di quella letteratura: visione, per essa, poco lusinghiera. Infatti per quel che riguarda la presunta assenza di un senso della tradizione va all'incontro tenuto sempre presente, se non altro, che per ragioni di analogia linguistica, e per il carattere stesso dell'istruzione impartita ne' dipartimenti letterari delle università, e insomma per intuitive ragioni, lo scrittore americano ha sempre a portata di mano la tradizione letteraria inglese; anzi l'ha inevitabilmente in sè. Si pensi all'importanza, da vario tempo crescente, degli studi americani nel campo della letteratura inglese. Si rammentino fatti quali, ad esempio, l'influsso dei poeti cosidetti metafisici del sec. XVII sulla lirica contemporanea, influsso sorretto dagli studi del massimo poeta vivente di lingua inglese, e insigne critico. Eliot, americano di nascita ed educato nella Università Harvard. Ovvero si presti attento orecchio al sostrato d'influenze bibliche che si può rintracciare in certa prosa odierna d'una studiata e semplice apparenza, piena di echi interiori (4); si vedrà che la parte più impegnativa e durevole di quella letteratura è insomma una

---

(3) A occhio e croce direi che il caso più ragguardevole di una forza letteraria del passato avente avuto carattere direttamente propulsivo nel dopoguerra debba rintracciarsi nel leopardismo dei rondisti.

(4) Non una sola volta mi è occorso di vedere ne' *cataloghi* di Università americane *offerti* corsi sopra « the Bible as literature ». E quando si dice Bibbia s'intende parlare della tradizionale versione detta di Re Giacomo, dei primi del Seicento.

faccenda piuttosto seria; si avrà subito la sensazione del fatto che superficiali e reclamistiche applicazioni di tecniche cinematografiche accadranno se mai entro correnti meno importanti, aspetti meno profondi di essa: sempre dubitando che applicazioni di tal genere siano affatto degne di serio e ponderato esame. È probabile che un dubbio del genere spiaccia, sembri cosa reazionaria e retriva: tanto inveterata e cara è l'abitudine di fermarsi a quegli aspetti più esteriori della tecnica letteraria, i quali hanno suggerito l'equivoco, e che si potrebbero in certa maniera paragonare all'atteggiamento tenuto verso l'America da chi ne faceva tutta una questione di ferrovie elevate, grattacieli e Wall Street. E già che ci aggiriamo, con questo, intorno a Manhattan, diremo appunto che l'autore di *Manhattan Transfer* è il loro argomento conclusivo, il loro cavallo di battaglia.

Dos Passos ha introdotto alcuni espedienti tecnici i quali hanno fatto, bisogna convenirne, moltissima presa sugli studenti dei licei. Altri espedienti han fatto molta presa anche su lettori più scaltriti. Gli espedienti più elementari sono appunto quelli dall'aria più rivoluzionaria e « moderna », sono i pezzi caleidoscopici; Dos Passos si presentava con montaggi di questo genere:

Orso nero a piede libero nelle vie intorno a Hyde Park - Notizie dell'esploratore Peary - Domanda al lavoro di farla finita - Morte di Oscar Wilde autore già famoso muore in miseria a Parigi - Lotta selvaggia coi banditi...

Eccetera. È qualcosa come certe liriche surrealiste, solo che si basa su dati di fatto reali. È un Tristan Tzara il quale mescoli però cose effettive, accadute. Dove sta il film? Che c'entra il racconto cinematografico con questa trovatina tecnica? C'entra molto relativamente. Il miglior cinema si esime da applicazioni di questa fatta. Possiamo solo dire che una sola mentalità, una sola retorica abbraccia questa tecnica letteraria ed una tecnica cinematografica che vi corrisponda, ed è la retorica superficiale del « noi siamo dinamici, sintetici », di quel complesso di cose che il passante chiama futuriste: la retorica di chi scrive tutto in minuscolo senza punteggiatura. « Sintesi », conclude estasiato il superficiale cultore di questi gusti, « sintesi, rapidità, il cinema arte del tempo nostro », e così via.

Tutti hanno in mente descrizioni cinematografiche di città, per esempio, con un incrociarsi di tram e d'insegne, di poliziotti presi dal basso e di ripidi grattacieli su cui si sovrappongono testate di giornali e scritte al neon. E tutti sono altrettanto d'accordo nell'averne avuto abbastanza. E nel non vedere il cinematografo in siffatte sintesi. Pure la faccenda del « sintetico e rapido » si trascina di bocca in bocca, di pagina in pagina, come quelle cose ripetute ed errate, sul cui senso ormai nessuno pone più alcuna attenzione.

Finivo poco fa di sfogliare il volumetto di S. Margrave sul film, nella versione italiana (5): ecco, la prefazione allude a « caratteristiche che differenziano l'espressione cinematografica, sintetica e rapida, da qualunque altra forma d'arte, analitica e descrittiva, e quindi lenta ». È una frase che si potrebbe aver già letto molte volte, è una di quelle frasi che rispondono a posizioni mentali accettate senz'altro. Ora io vorrei sapere cosa vuol dire arte sintetica e rapida rispetto alle altre. Una statua è dunque più o meno rapida? L'architettura è più sintetica della musica, e il palazzo Farnese, supponiamo, è più o meno rapido di *Hamlet?* Che vuol dire? Forse *qualunque altra forma d'arte* è detto sbadatamente, si voleva veramente dire *qualunque altra forma di narrazione*. È il solito sottinteso paragone col romanzo? Si sa, il film è come l'aeroplano, è l'asso piglia tutto; il romanzo, si sa, è la diligenza a cavalli. Ebbene prendiamo allora la diligenza a cavalli, *La Chartreuse de Parme*. Apriamo il libro assolutamente a caso. È il passo in cui Fabrizio del Dongo incomincia ad interessarsi a Fausta, la bella amante del prepotente Conte M. (6).

Un jour, vers la tombée de la nuit, Fabrice, cherchant à se faire apercevoir de la Fausta, fut salué par des éclats de rire fort marqués lancés par les *buli* du comte, qui se trouvaient sur la porte du palais Tanari. Il courut chez lui, prit de bonnes armes et repassa devant ce palais. La Fausta, cachée derrière ses persiennes, attendait ce retour, et lui en tint compte. M..., jaloux de toute la terre, devint spécialement jaloux de M. Joseph Bossi (7), et s'emporta en

(5) Milano, 1939.

(6) Chap. XIII.

(7) Come si ricorderà, è il nome sotto il quale Fabrizio si nasconde.

propos ridicules; sur quoi tous les matins notre héros lui faisait parvenir une lettre qui ne contenait que ces mots:

« M. Joseph Bossi détruit les insectes incommodes, et loge au Pelegrino, via Larga, n. 79 ».

Le comte M..., accoutumé aux respects que lui assuraient en tous lieux con énorme fortune, son *sang bleu* et la bravoure de ses trente domestiques, ne voulut point entendre le langage de ce petit billet. Fabrice en écrivait d'autres à la Fausta; M... mit des espions autour de ce rival, qui peut-être ne déplaisait pas; d'abord il apprit son véritable nom, et ensuite que, pour le moment, il ne pouvait se montrer à Parme. Peu de jours après, le comte M..., ses *buli*, ses magnifiques chevaux et la Fausta partirent pour Parme.

Fabrice, piqué au jeu, les suivit le lendemain.

Consideriamo questo brano. Mi sbaglierò, ma a paragone di un racconto steso con intendimenti di immediata versione cinematografica, mi sembra che il passo stendhaliano la vinca in quanto a sintesi; abbia, addirittura, l'aspetto di un sommario. Tante volte, quello che viene raccomandato a chi scrive per il cinema è di tenersi a fatti concreti, di trovare il punto d'appoggio tangibile per ogni asserzione narrativa, la risoluzione insomma visiva e sonora. E difatti è sin troppo evidente che il narratore cinematografico non troverà molto utili ed applicabili cose di questo genere:

La voce tacque; la cantatrice non riapparve. L'aria di Claudio Monteverde si compose nel ricordo come un lineamento immutabile (8).

Nè d'altra parte quelle ridde di pensieri che sono abituali nel romanzo moderno. Esempio:

Il sig. Cardan prese un altro sorso di vino; ormai la bottiglia era quasi vuota. Forse sarebbe stato molto meglio se si fosse sposato. Kitty, ad esempio... Sarebbe vecchia, ora, e grassa... oppure vecchia e magra, come uno scheletro mal camuffato. Tuttavia era stato molto innamorato di Kitty. Forse sarebbe stato un bene, se l'avesse sposata. Peuh! e il sig. Cardan sbottò in un riso pazzo. Sembrava mitissima, senza dubbio, ma sotto sotto era aspra, e poi, così lasciva!... La ricordava con odio e disprezzo; portentose oscenità balenarono nel suo spirito. Pensò all'artrite, alla gotta, alla cateratta, alla sordidà... (9).

---

(8) GABRIELE D'ANNUNZIO: *Il fuoco.*

(9) ALDOUS HUXLEY: *Those Barren Leaves.*

È chiaro appunto che elementi letterari come *si compose come un lineamento immutabile*, o anche, modestamente, *pensò all'artrite*, trovano difficilmente posto in una stesura narrativa a scopo cinematografico. E abbiamo scelto degli esempi molto piani: cioè, esempi nei quali non esiste nè un eccesso di intromissione da parte dello scrittore con elementi visivamenti intraducibili, nè un eccesso di astrattezza nei pensieri d'un personaggio. Insomma siamo, bene o male, di fronte a narrazioni, a fatti. Eppure! Si dirà: il cinema è sintetico, il cinema non sa che farsene dei pensieri del sig. Cardan. Ma noi possiamo all'incontro sostenere che quei suoi pensieri siano vitali alla nostra conoscenza del sig. Cardan, delle sue passioni, dei suoi atti, delle sue decisioni; e che per tanto la narrativa letteraria abbia modo di esporli molto più sinteticamente di quanto non potrebbe fare la pura visione. Insomma bisogna porsi la questione in questo senso: quale dei mezzi espressivi può cavarsela più rapidamente, messo di fronte all'obbligo di esporre i medesimi fatti? Il *lineamento immutabile* dannunziano, testè riferito, non è, si dirà, un fatto; per il cinema esso è scoria decorativa. Senza voler discutere questo punto si torni allora pure al primitivo esempio stendhaliano, che quanto a sequenza di fatti è addirittura cronistico. Ebbene si noterà come qui tutto si muova più in fretta, e i fatti siano più sinteticamente raggruppati di quel che non accadrebbe a volerli tradurre tutti visivamente. Si prenda l'ultimo periodo lungo. Il protagonista scrive *altri* biglietti (assai sbrigativo) alla donna. Il conte *gli mette intorno degli spioni*. Qui, per concretare, occorrerebbe vedere il conte che chiama a sè un qualche suo bravo, gli dà, per quanto in fretta, l'incombenza, spiega di che si tratti. Il brano letterario fa a tempo ad alludere in tre righe al fatto che forse il rivale del conte non dispiaccia alla donna, che dai suoi spioni il conte ne apprenda il nome vero e tutta la trascorsa avventura per cui gli è interdetto il soggiorno in Parma: e qui, per concretare, bisognerebbe che uno, o più, di que' segugi si facessero vedere di ritorno a palazzo e riferissero, chi sull'identità, chi sulle gesta del protagonista. Per non dire che, *peu de jours après*, conte, donna, cavalli e compagnia bella partono per Parma con la modica spesa di due scarse righe di testo.

E che dire, poco più su, di quel biglietto concepito con tutta l'amabile arroganza di Fabrizio del Dongo, ed il cui effetto di comicità è per tanta parte nel fatto che esso con le stesse parole deve pervenire ogni mattina al Conte *jaloux de toute la terre?* La narrativa letteraria ha a sua disposizione semplicemente un *tous les matins*, d'una sbrigatività addirittura offensiva.

Spieghiamoci. Noi non vogliamo con questo giungere ad una sottintesa conclusione circa i vantaggi di una tecnica narrativa rispetto ad un'altra. Affermazioni del genere mi procurerebbero forse dei dissapori nell'ambito della mia stessa famiglia. È interessante soltanto dissociare il cinema da presunti suoi doni di sinteticità; toglier di mezzo, insomma quell'aureola di cosa *rapida, dinamica*, ecc., che gli è stata posta da certe comuni retoriche. Certi dicono, è lo *spettacolo* tipico del nostro tempo: è rapido e sintetico rispetto al teatro, che risulta a sua volta essere la diligenza a cavalli della situazione. Affermazioni come queste sono opache e discutibilissime! Nella corrente spartizione in tre atti, il teatro accumula in breve luogo, riunisce in uno, possiamo ben dire *sintetizza*. Che cosa fa la macchina da presa? Non le basta mettere in scena il personaggio, ce lo mostra in una speciale espressione, magari ce ne fa vedere gli occhi soli, e una lagrima, o ne segue le gambe sospette sull'umido selciato dell'angiporto, o ne individua la mano nervosa premere sul portacenere la sigaretta finita a mezzo. In altri termini, è *analitico*. Dirà il contraddittore: ma in quella sigaretta, in quell'atto, tutta una pagina di psicologia è assurta a sintesi. Si obbietta che la pagina di psicologia rimane un'altra cosa, e, fatti per fatti, la narrativa letteraria può benissimo giungere con altrettanta o maggiore brevità allo spegnimento di quella sigaretta, se alla pagina di psicologia le vada di rinunciare.

Beninteso, a tale pagina lo scrittore può essere per niente affatto disposto a rinunciare. Essa può rappresentare, anzi, la cosa appunto alla quale egli si sente meno disposto a rinunciare. E se gli si chiede di scrivere in altro modo può darsi che lo si distolga dal fare il suo mestiere vero e proprio e gli si commetta di farne un altro: non diciamo uno men nobile; diciamo, un altro. È proprio questo il nostro assunto! Vogliamo

ricordare che ci troviamo su due piani estremamente diversi, i due mondi sono separati, gli abitanti dell'uno non usano senza snaturarsi gli strumenti dell'altro. E la questione delle derivazioni d'una tecnica dall'altra è, lo ripetiamo, assai vana. E dubitiamo dell'opportunità che i narratori si improvvisino scrittori per il cinema. A un Hemingway si sarebbero offerti favolosi dollari (immagino due o tre mila) la settimana perchè andasse a scrivere a Hollywood. Eppure Hemingway rifiutò la somma e rimase in Florida a pescare ed a scrivere. È un episodio. Non vuol dire che Hemingway sia magari quel nume letterario che molti giovani delle università americane adorano, nè che gli fosse precluso di imparare a scrivere per il cinema: ma è un episodio, e rimane. Per duemilacinque alla settimana Faulkner andò a Hollywood ma ora mi risulta che sia da tempo tornato ad Oxford nel Mississippi a scrivere romanzi in una *colonial house*. Se fosse vero che c'è tutto questo andirivieni di espédienti tecnici fra cinema e romanzo, e che in America ciò avviene su larga scala, perchè Faulkner non si sarebbe sentito a suo agio a scrivere per il cinema, tenuto conto tra l'altro di quei quattro soldi che gli davano?

La risposta, il lettore di un libro di Faulkner la trova ad apertura di pagina. Questo scrittore ha una sua rettorica, un suo modo di esprimere come scrittore certe visioni e certe idee che gli stanno sommamente a cuore, ed è questo indefinibile complesso di cose che, più di tutto, gli preme che non vada buttato via (10). Ritengo che il cammino di chi scrive per il cinema sia tappezzato di rinuncie. Allo stato attuale dell'industria e della mia informazione, una dose piuttosto elevata di indifferenza verso le proprie creature dev'essere indispensabile. Il romanziere che vende, dietro compensi leggendari, il suo libro a Hollywood, è un'altra cosa. Egli può sempre fare a meno di andare a vedere il film, secondo l'abitudine, se non erro, di Somerset Maugham (11), e

(10) Laddove i contributi faulkneriani al cinema non sono memorabili: sceneggiature di *Slave Ship* (diretto da Tay Garnett) e di *The Road to Glory* (dir. Howard Hawks). Non so dire come fosse la *Story of Temple Drake,* tratta dal romanzo di Faulkner: *Sanctuary*.

(11) *The Painted Veil; Of Human Bondage, Rain,* ecc.

le forti cifre rimangono, tranquillizzante, cara, dolce sicurezza di poter scrivere tutto quel gli pare.

La ragione dei mancati fidanzamenti fra l'alta letteratura ed il miglior cinema sta appunto in quella diversità assoluta di strumenti che ciascuna tecnica mette in opera, e nella impossibilità, come dicevo, che ha lo scrittore, di adoperare nel cinema proprio quegli strumenti che sono i suoi migliori e che più profondamente lo caratterizzano.

Lo si può vedere anche dal fatto che i più avanzati procedimenti tecnici escogitati dal romanzo contemporaneo, lungi dall'influenzare la modernissima espressione cinematografica, si sviluppano su altro piano da essa e non vi trovano applicazione rilevante. La Sidney della celebre scena di prigione in *City Streets* non è certo giunta al monologo interiore in senso letterario; è una applicazione di *sonoro evocativo* avente le sue radici nello sviluppo tecnico del cinema (12) e le analogie con certe produzioni letterarie sono occasionali (13) cioè la tecnica del monologo interiore (o duologo, come vorrebbe l'esegeta joyciano Eugene Jolas) ha una sua storia strettamente letteraria fin troppo conosciuta, delle anticipazioni del Dujardin alla monumentale applicazione in alcune parti dell'*Ulysses*, (14) storia che si svolge in altro piano da quello della tecnica cinematografica.

Il già citato Dos Passos è un pozzo di tecniche letterarie nuove. Va scartata l'idea che il genere *sintetico* sia la chiave di Volta dello scrivere cinematografico, giacchè anzi, in quelle più evidentemente *sintetiche* parti dei libri di Dos Passos che sono i *newsreels*, il correlativo filmistico sarebbe una nevropatica e scarsamente accettabile forma di cinema. Non si vorrà, suppongo, trovare il cinema in quelle brevi biografie epi-

---

(12) Cf. FRANCESCO PASINETTI: *Storia del cinema*, Roma 1939, pag. 228

(13) Il *Leitmotiv* « Nina, whisky » potrebbe far venire alla mente ad es. il memorabile « Indirizzo rimane Fiala » del *Fräulein Else* di Arthur Schnitzler.

(14) v. STUART GILBERT, *James Joyce's Ulysses*, Londra 1931; o addirittura E. Jolas, *The Language of Night*, L'Aja 1932. Da questi miei cenni vuol essere esente ogni valutazione sulla efficacia e opportunità della tecnica citata in sede letteraria.

cheggianti che si aprono di tratto in tratto nel corso dei libri di Dos Passos e che hanno, da Whitman attraverso Carl Sandburg, una chiara derivazione nell'ambito della storia letteraria degli Stati Uniti.

Se si voglia poi, nel caso di questo scrittore, parlare del suo vario alternarsi di tecniche, nonchè dello spezzettamento dei suoi racconti che si intersecano gli uni con gli altri, se si voglia dico parlarne con termine cinematografico come d'un *montaggio*, va tenuto presente che, a parte la maggiore o minore importanza ed efficacia d'un procedimento simile nella letteratura narrativa, essa non aveva comunque bisogno del cinema per nascere e giustificarsi; per ammetterlo, non è necessario postulare la preesistenza del cinema; nè la sua storia si svolge in altra sede che in quella letteraria. Si potrà chiamarlo *montaggio* per proprio gusto, per civetteria.

Tale questione di *montaggio* si ricollega al più vasto problema del *tempo* della narrazione. La facilità che ha il cinema di passare da un luogo ad un altro nonchè da un momento ad un altro, magari di gran lunga anteriore e lontano, dovrebbe secondo alcuni avere incoraggiato il narratore letterario, facendogli scorgere la possibilità d'una uguale scioltezza di spostamenti, d'un similmente svincolato avvicendarsi di tempi. Ma anche qui può essere osservato all'incontro che se ad uno sviluppo del genere la tecnica letteraria sia addivenuta in anni relativamente recenti, ciò si è verificato sostanzialmente nell'ambito di essa tecnica, la quale, se così possiamo dire, ha pelato e continua a pelare da sè le proprie gatte: come sta a dimostrarla una serie di modelli da Proust in poi, sino all'esperienza alquanto insoddisfacente e meccanica offertaci un paio d'anni fa da Huxley (15).

Scartata, come abbiamo già visto, l'ipotesi di paragonare cinema a letteratura sulla base di una maggiore o minore *sinteticità* delle due diverse tecniche narrative, rimane l'asserzione che così nel cinema come nella letteratura recente esiste una tendenza alla concreta obbiettività, e che anzi la nuova tecnica cinematografica avrebbe influito in questo

(15) *Eyeless in Gaza*, Londra 1937.

senso sulla tecnica letteraria: il che coincide poi con la raccomandazione che si fa agli scrittori di cinema, di non perdersi cioè in deviazioni e considerazioni e astrazioni ma cercare il concreto, il tangibile — il *materiale plastico*, che verrebbe a corrispondere in certo senso al *correlativo obbiettivo* suggerito nel campo della poesia lirica.

Ma anche qui siamo nel campo di eleganti analogie, praticamente infruttuose. Non so se un atteggiamento mentale verso la concretezza, l'abitudine alla ricerca del dettaglio visivo e significativo, possa portare a mutamenti nell'arte di qualche scrittore; ma resta, comunque, il fatto che questa ricerca di visività e di concretezza si dovrà svolgere in due campi bene diversi ed i relativi problemi essere risolti con l'ausilio di strumenti propri a ciascuna delle due tecniche, la letteraria e la cinematografica, nè si sa quale contributo potrebbe la padronanza dell'una portare ad uno che si proponga di dedicarsi all'altra.

Comunque, anche la definizione del narrare cinematografico come d'una narrazione tutta fatti ha dato luogo a paragoni con l'arte narrativa i quali vengono penetrando in alcune menti evidentemente lontane da ogni conoscenza del lavoro di creazione letteraria. E ancora una volta ci si è sorretti su esempi americani recenti, su certi casi in cui la letteratura transatlantica mostrerebbe appunto in forma decisiva tale tendenza al *fatto*, al puro racconto di gesti, di azioni.

Lasciando stare la considerazione che buona parte della letteratura americana più in vista si vale d'una rettorica tanto evidente e a volte macchinosa da poter difficilmente essere scambiata per uno scrivere « tutto di fatti » (si pensi a un Thomas Wolfe, allo stesso Faulkner p. es. di *Absalom! Absalom!*) si deve fare un'osservazione decisiva: cioè che appunto uno scrivere distaccato e tutto apparentemente concreto e di soli fatti e gesti e parole di dialogo ha bisogno d'un lavoro del tutto raffinato e specialissimo per sorreggersi, per lasciar trasparire di tra le righe la sua luce di significati poetici, insomma per rimanere arte. Altro che affrettate cronache! Noi sappiamo da letture, nonchè dall'aver conversato con scrittori americani seri ed averne in qualche caso seguito il lavoro, quali siano le loro preoccupazioni e di quali elementi, forme ed effetti artistici essi siano più particolarmente sól-

leciti. E a proposito appunto di quei racconti dall'aria tutta concreta e obbiettiva, si veda tutto quel sottinteso simbolico, tutta quella intelaiatura lirica che è alla base dei migliori di essi. E tutto ciò è la base, è la ragione essenziale di quelle opere d'arte letterarie; sicchè resta fermo ancora una volta che i problemi tecnici ivi risolti sono letterari, e un paragone col cinema cade appunto là dove si vada al solido, ad una valutazione degli elementi primari e decisivi.

Una pratica conclusione dei nostri appunti è intuitiva: doversi cioè creare la classe, artisticamente capace e tecnicamente preparata, degli scrittori di cinema. Che questi possano essere reclutati fra gli scrittori di romanzi e racconti, sarà un fatto comunque casuale e contingente. Non una tecnica specifica essi porteranno con sè, ma sperabilmente, in qualche caso, gusto e cultura elevati; ed un grado più o meno alto di inventiva, un'abitudine all'esercizio della fantasia ed alla osservazione dei fatti. In quest'ultimo senso, nel senso cioè d'una loro attitudine a fornire episodi traducibili in pellicola, non si sarebbe forse tanto autorizzati a chiedere il loro ausilio quanto lo si potrebbe essere a chiederlo a cronisti di giornale, medici, sacerdoti confessori: per dire di gente che entra in frequente contatto con svariati casi umani.

P. M. Pasinetti

Storia e tecnica della sceneggiatura

Da qualche tempo si pubblicano sceneggiature di film. A Londra, a cura di Seton Margrave, e in Italia tradotto da Paola Ojetti per le edizioni Bompiani, è apparso un volume: « *Successful Film Writing* » in cui, a seguito di alcuni capitoli sul modo in cui un soggetto si possa ridurre per lo schermo, viene riportata integralmente la sceneggiatura del *Fantasma galante* di René Clair, corretta sulla copia del film montato. In Francia è corrente raccogliere e pubblicare per esteso i parlati dei film di maggiore successo, collegati da brevi spiegazioni che descrivono l'azione a cui i dialoghi si riferiscono. Marcel Pagnol ha iniziato anzi addirittura una « collana » di tali volumi tratti dai suoi film. In Italia, ultima nella citazione, ma non per tempo, sono apparsi vari fascicoli speciali di « Bianco e Nero » interamente dedicati alla pubblicazione dei documenti di lavorazione, da film per qualunque verso importanti o significativi. Abbiamo avuto così, raccolti in volume, soggetto, sceneggiatura, piano di lavorazione, fotografie di scena, bozzetti per scene e costumi da *La Kermesse eroica* di Feyder, *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone, *Ettore Fieramosca* di Alessandro Blasetti, del documentario *Assisi* dello stesso Blasetti, di *A me la libertà* di René Clair. Alle sceneggiature si aggiungano articoli sulla scenografia e sulla musica, note biografiche sul regista, e piani di lavorazione. Sempre su « Bianco e Nero », ed a titolo di documento retrospettivo, sono apparte le sceneggiature dei film: *L'Histoire d'un Pierrot* di Baldassare Negroni, *Un chien andalou*, film di avanguardia di Louis Bunuel e Salvator Dali, nonchè brani di: *I proscritti* di Victor Sjöström, *Alleluja!* di King

Vidor, *Il bandito della Casbah* di Julien Duvivier, *Crisi* di G. W. Pabst, *Fortunale sulla scogliera* di E. A. Dupont, *Darò un milione* di Mario Camerini, *Episodio* di Walter Reisch, *Il fu Mattia Pascal* di Pierre Chenal.

Assistiamo dunque al rinnovarsi dell'interesse per questa tra le più importanti fasi della lavorazione di un film, mentre da ogni parte si lamenta in Italia l'insufficienza di sceneggiatori, e si rinnova l'equivoco dilemma, del resto ormai superato nella pratica e nella teoria, se il film sia o non sia la sceneggiatura.

Col pubblicare quindi delle sceneggiature, si intende offrire soprattutto un'ampia documentazione strettamente oggettiva, su alcuni tipici film che il mondo degli spettatori, quello dei critici e degli storici del cinema, ha riconosciuto come espressione d'arte, tipicamente cinematografica.

Una sceneggiatura non potrà mai dare una precisa idea dei valori figurativi di un film e della sua espressione ritmica. In essa può essere tuttavia compiutamente espressa la narrazione. Quel processo creativo, cioè, attraverso cui si effettua, o si è effettuata la scelta del materiale plastico che, ripreso dalla macchina, ed ordinato al montaggio, costituisce appunto lo stile narrativo del cinema in senso lato, o di quel singolo regista nel caso particolare. Questa considerazione risponde implicitamente alla domanda che « non » ci siamo posti al principio di queste note: a quale fase della lavorazione di un film possano o debbano attribuirsi i valori narrativi del film stesso. E, inversamente, quali possibilità creative nella costruzione di un film, siano da assegnare alla sceneggiatura.

Va inteso che quando si dice che la narrazione dipende dalla sceneggiatura, non si stabilisce a questo modo un metodo di lavoro, nè una limitazione di carattere estetico all'attività pratica dei realizzatori del film. Va inteso teoricamente per « sceneggiatura » quel particolare momento creativo in cui si concepisce l'effetto dato nella scena dall'aver accostato e fatto seguire l'una all'altra due inquadrature, o, nel film, dall'aver accostato e fatto seguire l'una all'altra due scene. Si tratta in altre parole della *scelta* delle inquadrature, delle scene, delle sequenze, de modo di comporle in successione ordinata.

Ora, a parte il ritmo che, come la figurazione, è strettamente dipendente dal materiale impressionato, è chiaro che la scelta del materiale plastico, così come grossolanamnte quella delle inquadrature, può avvenire in qualunque momento nella lavorazione del film. Può avvenire quando se ne studia il soggetto, se in esso è detto ad esempio (cfr. Eisenstein): « gli uomini *come buoi* andavano al macello ». Può avvenire in sede di scenario se il riduttore rifiuta questa immagine sostituendola con altra, o, per altra via, integrandola. Può ancora avvenire in sede di sceneggiatura quando si stabilisce che si dovranno vedere sullo schermo due quadri, tagliati in un certo modo, ad una certa distanza, ecc. ecc., il cui rapporto dovrà rendere la similitudine (ad esempio). Ma di fronte alla scena costruita vi potranno ancora essere variazioni suggerite dallo stesso ambiente, dagli attori, dall'operatore, da quanti appunto, ed in quelle specifiche condizioni, realizzano il film.

E non è finita: vi è poi il montaggio. Quella fase, cioè nella lavorazione del film, in cui il film stesso prende la sua forma definitiva, attraverso un lavoro di selezione, taglio, ordinamento, incollatura dei pezzi ripresi. Anche in questa fase può sorgere una nuova idea, l'ordine preventivato può subire mutamenti, si può magari riconoscere la necessità di girare nuove inquadrature che servano da « ponte » fra pezzi che altrimenti non potrebbero fluidamente « attaccare ». Per questi motivi si dice comunemente che solo il trattamento o scenario cioè il progetto della successione delle varie scene, si può nella lavorazione di un film, considerare come inamovibile. Mentre la sceneggiatura non sarebbe che una « proposta » di soluzioni tecniche relative alla realizzazione del film stesso. Così la pratica insegna che quanto meno precisa si presenta una sceneggiatura, tanto più fedele ad essa risulterà il film montato.

In linea teorica le cose vanno prospettate diversamente. Nel novanta per cento dei casi un'inquadratura non può esser realizzata in teatro di posa per elementare insufficiente conoscenza delle cose di cinema, da parte dello sceneggiatore. Non si vuol sostenere con questo, che un'ideale sceneggiatura debba corrispondere in tutto al film ultimato: lo stesso sceneggiatore idealmente perfetto quanto a fantasia previdente, può, a qualche settimana di distanza (quando cioè si realizza

il film, o magari lo si monta) perfezionare un'idea o trovare una diversa e migliore soluzione. Come abbiamo notato, non esistono in cinema confini: non un singolo individuo che crea, e non un singolo momento creativo. Si vuol dire invece che si deve tendere a questa precisione nella previsione quanto più è possibile, dato che appunto i valori narrativi del film, o la maggiore parte di essi (nell'ipotesi più sfavorevole) possono essere contenuti appunto nella sceneggiatura, e da essa stabiliti. Così è facile per chi abbia una buona conoscenza teorica dei procedimenti della lavorazione cinematografica e dei metodi del montaggio, ed anche una limitata conoscenza pratica di questi mezzi, immaginare gli oggetti e le persone che andranno ripresi, nei loro naturali ambienti, secondo il nesso e le modalità della narrazione cinematografica, nell'ordine in cui dovranno apparire in successione sullo schermo. È facile prevedere le « distanze cinematografiche », le angolazioni, gli eventuali movimenti di macchina, il contenuto e la forma dei pezzi di montaggio, e l'effetto che essi produrranno incollati di fila. Così che la sceneggiatura ideale si può veramente considerare come dice Andrew Buchanan: « un catalogo dei pezzi di montaggio, ordinati come dovranno apparire a film ultimato ». La specificazione delle modalità della ripresa, presuppone appunto una conoscenza dei mezzi della ripresa stessa e del montaggio. Ammesso che esista sullo-sceneggiatore una tale conoscenza, sceneggiatura e montaggio risulteranno « narrativamente » la stessa cosa. Così ogni teorizzazione sulla estetica del montaggio potrà esser trasferita alla sceneggiatura stessa che, nel film ultimato, infatti, col montaggio si identifica.

Una distinzione teorica fra i vari momenti creativi del film, porta quindi ad assegnare razionalmente alla sceneggiatura (e fasi precedenti: soggetto e scenario) la *narrazione* cinematografica, alla ripresa la *figurazione*, al montaggio il *ritmo*. E se, come abbiamo notato, nella maggior parte dei casi queste fasi, affidate anche all'attività di varie individualità artistiche, si compenetrano e si confondono l'una con l'altra, è sempre possibile riconoscere criticamente, ed in base al criterio discriminante enunciato, che cosa appartenga alla prima, che cosa alla seconda, che cosa alla terza. Fisso dunque il concetto che alla sceneggia-

tura possa al massimo appartenere il momento creativo della narrazione cinematografica, risulta ingenua quella vecchia tesi, un tempo di moda, che voleva considerare la sceneggiatura stessa come un nuovo genere letterario.

Il cinema non è letteratura, ma arte che si esprime attraverso un proprio linguaggio, e di questo originale linguaggio la sceneggiatura non rappresenta che un terzo dei mezzi espressivi: quello che riguarda appunto i valori narrativi del film. Ora è chiaro che non essendosi in fase di sceneggiatura, ancora, posto mano alla trasfigurazione figurativa del materiale plastico (realizzazione in teatro di posa), nella sceneggiatura composta per la ripresa di un film possono trovar posto indicazioni di natura letteraria che col cinema non hanno nulla a che vedere, ma che possono tuttavia riuscire utilissime per la precisazione di un'atmosfera, o del carattere dei personaggi della vicenda. Così la frase citata dal Pudovchin: « nella stanza era un insopportabile odor di rinchiuso » che altrimenti non avrebbe significato se non nelle allegre previsioni sul cinema tattile e olfattivo di Aldous Huxley. È questo, d'altra parte, ciò che ha generato i vari equivoci tra cui quelli che abbiamo ricordato.

•

Esistono, nella pratica, tre diversi tipi di sceneggiature: quella « da ripresa », quella « per il doppiato », quella, infine, tratta alla moviola « da film montato ».

La differenza fra questi tre tipi appare evidente. Nel primo abbondano questi particolari indicativi, di natura letteraria, e che potremmo chiamare impurità, dal punto di vista cinematografico, mentre i termini tecnici sono spesso indecisi così come ogni altra definizione che possa sollevare difficoltà in sede di realizzazione. Nel secondo, in funzione del lavoro a cui la sceneggiatura servirà di base, ha grande importanza la parte riferita alla colonna sonora: dialoghi, musica, rumori da sincronizzare, mentre la parte fotografica è ridotta al minimo, necessario ad individuare i punti di sincronismo. Nel terzo, infine, si esprime tecnicamente il film come è risultato a lavorazione ultimata: si tratta in

sostanza più che di una sceneggiatura, di una documentazione della ripresa e del montaggio.

Ricavare da un film, alla moviola, una simile documentazione, è lavoro interessantissimo: è come esaminare la struttura di un edificio e scoprire le leggi statiche che permettono a due colonnine sottili di sostenere un arco massiccio, o come le pietre siano state disposte perchè un muro acquistasse quella certa solidità. È nello stesso tempo uno studio che offre la possibilità di riconoscere nei minimi particolari la costituzione estetica ed i rapporti singoli delle inquadrature e delle scene, nell'opera cinematografica. Altrettanto, stimiamo, può riuscire utile ed interessante l'analisi e lo studio del materiale raccolto in questo modo. Così si potrà ad esempio notare la progressiva evoluzione della tecnica del montaggio dal progressivo aumento delle indicazioni degli « attacchi » corretti, bastando a questo proposito confrontare le due sceneggiature di *Variété* e di *Hallelujah!* (1). E si vedrà che in questo secondo film non accade mai di vedere un personaggio che esce di campo da sinistra, ed entra ancora da sinistra nella inquadratura successiva, come invece accade a volte nel primo.

Naturalmente anche la sceneggiatura, per così dire, preparatoria al film, ha avuto una sua evoluzione. Per i primi realizzatori essa non era che un quadernetto di appunti che avrebbero servito come guida, molto vaga, alla ripresa. Canudo ad un certo punto inventa la settima arte e la decima musa, ma già prima di lui si pensa che la sceneggiatura è il racconto del film, e si cerca di far sottoscrivere tale racconto da firme illustri: in Italia quella di D'Annunzio per *Cabiria*, ad esempio. I vari avanguardisti portano ai due opposti teorici del film girato magari senza che esista il film.

Nel 1920 in Italia si è già equilibrati, e si scrivono sceneggiature in cui non si prescinde dall'integrazione — e anche trasformazione — scenica ed al montaggio, e il cui valore rappresenta sostanzialmente un progresso sull'appunto frettoloso e vago.

---

(1) « Bianco e Nero » pubblicherà prossimamente le sceneggiature di questi due film.

Riportiamo nelle pagine 26 e 27 le tabelle delle abbreviazioni usate e dei termini corrispondenti nelle lingue inglese e francese. Riteniamo poi opportuno far precedere le tabelle delle abbreviazioni da una sommaria spiegazione dei termini più comunemente usati nelle sceneggiature.

ELEMENTI DI TECNICA DELLA SCENEGGIATURA

Un film è composto da più pezzi di pellicola incollati l'uno dopo l'altro. Ognuno di questi pezzi di pellicola costituisce un pezzo di montaggio, o un'*inquadratura* (termine improprio in quanto per « inquadratura » si deve intendere il rapporto e l'angolo secondo cui le figure sono tagliate dai margini del fotogramma o un quadro. Ad ogni quadro corrisponde, naturalmente, una diversa posizione della macchina da presa, o l'uso di un diverso obbiettivo).

Una sceneggiatura è un « catalogo dei pezzi di montaggio, numerati nell'ordine in cui andranno montati » (Buchanan).

Oltre alla « numerazione » progressiva delle inquadrature, una buona sceneggiatura contiene per ogni pezzo di montaggio:

l'indicazione del « campo »,
dell'eventuale « tecnica dell'attacco »,
degli eventuali « movimenti di macchina »,
dei « passaggi »,
del « movimento ed espressione degli attori »,
del « parlato »,
dei « rumori »,
della « musica »,
degli eventuali « effetti sonori ».

La maggior parte di queste indicazioni non hanno bisogno di spiegazione. Ecco tuttavia i termini tecnici più frequentemente usati. La ter-

minologia che abbiamo adottata è quella unificata dal Centro Sperimentale di Cinematografia.

CAMPO (piano di ripresa). Riguarda la grandezza delle figure come appaiono sullo schermo. Questa dipende, per ogni pezzo di montaggio, dall'effettiva distanza delle figure stesse dalla macchina da presa, e dalla lunghezza focale dell'obbiettivo che si adopera in una determinata ripresa. In relazione a tali condizioni, si possono avere i seguenti piani di ripresa:

Campo Lunghissimo. Sfondi in esterno, a visuale completamente libera.

Campo Lungo. La figura umana supera apparentemente i 30 metri di distanza dalla macchina da presa.

Campo Totale. Il piano di ripresa più vicino, ma che comprende ancora in campo tutte le persone che agiscono in una scena.

Campo Medio. La figura umana si trova apparentemente non più lontana di 30 metri dalla macchina da presa, ma non abbastanza vicina da toccare coi piedi e con la testa i margini del quadro.

Figura Intera. La figura umana tocca coi piedi il margine inferiore del quadro.

Piano Americano. La figura umana è tagliata dal margine inferiore del quadro all'altezza del ginocchio.

Mezza Figura o *Piano Medio.* Figura umana tagliata a mezzo busto, o spazio corrispondente.

Primo Piano. Figura umana tagliata all'altezza del petto.

Primissimo Piano. La sola testa dell'attore (spalle escluse completamente).

Dettaglio. Un oggetto o parte del corpo umano ripreso in modo che occupi tutto lo schermo.

Particolare. Come il precedente (dettaglio), ma riferito piuttosto ad un'azione. Esempio: una mano che cerca in un cassetto può essere

ripresa alla distanza del primo piano, perchè l'azione risulti evidente. La mano di un tizio che si sfili un anello potrà essere ripresa alla distanza del Primissimo piano. Questi sono « Particolari »; ma se si vuol far vedere che sull'anello è incisa una data, l'anello stesso verrà ripreso in « Dettaglio ».

PASSAGGI. Sono le modalità attraverso cui si passa da un pezzo di montaggio al successivo, e cioè:

Stacco. L'istantanea trasformazione (sullo schermo) di un pezzo nel successivo (Spottiswoode).

Diaframma o Dissolvenza in apertura o in chiusura. Dal buio le immagini compaiono a poco a poco fino a raggiungere la loro luminosità normale, o viceversa il quadro si oscura gradualmente fino al buio completo.

Mascherino (passaggio di). Genericamente: una linea percorre il quadro cancellando le immagini di un'inquadratura, e scoprendo quelle dell'inquadratura successiva. Detto anche: *Tendina.*

MOVIMENTI DI MACCHINA. La macchina da presa si muove in:

Panoramica, se fissa al suolo e mobile attorno ad un asse comunque orientato;

Carrello, se mobile sul suolo. In particolare si ha un carrello *in ferrovia* quando la macchina si sposta lateralmente, conservando parallele le successive posizioni dell'asse ottico dell'obbiettivo.

ATTACCHI. Sono i metodi secondo cui nella narrazione cinematografica si passa da un'angolazione alla successiva. Gli angoli di ripresa (l'« orientamento » cioè, della macchina da presa) in inquadrature successive possono essere in relazione fra di loro.

Gli attacchi tipici sono i seguenti:

Controcampo. L'orientamento della macchina da presa appare eguale per direzione, ma opposto per senso.

Ingrandimento e Riduzione. L'orientamento della macchina da presa appare immutato, ma le figure e gli oggetti appaiono sullo schermo, rispettivamente ingranditi o ridotti, come se la macchina si fosse avvicinata, o allontanata di essi.

Angolazioni corrispondenti. L'orientamento della macchina da presa nelle due inquadrature è simmetrico. Così se ad esempio si vede un uomo che parla guardando verso la destra dello spettatore, si vedrà nel quadro successivo l'altro che ascolta, rivolto verso la sinistra. I due angoli formati dall'asse ottico e dalla direzione degli sguardi, in genere debbono essere eguali. (May).

Inquadrature oggettive e soggettive. Si indicano come « oggettive » inquadrature riprese dalla macchina come viste da un qualsiasi spettatore, estraneo alla vicenda. Si indicano invece come « soggettive », inquadrature riprese dalla macchina come viste da uno dei personaggi della vicenda.

Angolazioni contigue. La macchina da presa riprende prima un'inquadratura, e poi, con lo stesso angolo lo spazio immediatamente adiacente. Esempio: un uomo ripreso prima dalla cintola in sù, poi dalla cintola in giù.

Fuori campo tutto lo spazio escluso dai limiti dell'inquadratura.

RENATO MAY

Tabella I.

INDICAZIONI TECNICHE ITALIANE

C.L.L.	*Campo lunghissimo*	M.F.	*Mezza figura*
C.L.	*Campo lungo*	P.M.	*Piano Medio*
C.T.	*Campo totale*	P.P.	*Primo piano*
M.C.L.	*Mezzo campo lungo*	P.P.P.	*Primissimo piano*
C.M.	*Campo medio*	Dett.	*Dettaglio*
F.I.	*Figura intera*	Part.	*Particolare*
P.A.	*Piano americano*		

Diaframma (*o dissolvenza*) *in apertura*
Diaframma (*o dissolvenza*) *in chiusura*
Mascherino (passaggio di)

Diss. incr.	*Dissolvenza incrociata*
Carr.	*Carrello*
Pan.	*Panoramica*
m.d.p.	*Macchina da presa*
d.	*destra*
s.	*sinistra*
c. c.	*controcampo*
Ingr. q. preced. . . .	*Ingrandimento del quadro precedente*
Rid. q. preced.	*Riduzione del quadro precedente*
Ang. corr. (e corrisp.) .	*Angolazione corrispondente*
Sogg.	*Inquadratura soggettiva rispetto alla preced*
f. c.	*fuori campo*
Did.	*Didascalia*

TABELLA II

INDICAZIONI TECNICHE STRANIERE

ITALIANE	INGLESI		FRANCESI	
C.L.L.	D.S.	*Distance Shot*	P.G.	*Plan General*
C.L.L.	V.L.S.	*Very Long Shot*	P.G.	*Plan General*
C. L.	L.S.	*Long Shot*	P.G.	*Plan General*
M.C.L.	S.L.S.	*Semi Long Shot*	P.M.	*Plan Moyen*
C.M.	M.L.S.	*Medium Long Shot*	P.M.	*Plan Moyen*
F.I.	N.S.	*Near Shot*	P.M.	*Plan Moyen*
F.I.	M.S.	*Medium Shot*	P.M.	*Plan Moyen*
P.A. (P.M.)	M.S.	*Medium Shot*	P.R.	*Plan Rapproché*
P.M. (M.F.)	C.M.S.	*Close Medium Shot*	P.R.	*Plan Rapproché*
P.M.	M.C.U.	*Medium Close Up*	P.R.	*Plan Rapproché*
P.M. (M.P.P.)	S.C.U.	*Semi Close Up*	P.R.	*Plan Rapproché*
P.M.	C.S.	*Close Shot*	P.R.	*Plan Rapproché*
P.P.	C.U.	*Close Up*	P.P.	*Premier Plan*
P.P.	C.U.	*Close Up*	G.P.	*Gros Plan*
P.P.P.	B.C.U.	*Big Close Up*	G.P.	*Gros Plan*
P.P.P.	V.C.U.	*Very Close Up*	G.P.	*Gros Plan*
Partic. Dett.	*Split Picture*		Det.	*Détail*
Partic. Dett.	*Insert*		Dét.	*Détail*
Due angolazioni	*Two Angles*		—	
C.C.	—		*Contrechamp*	
Diss. in ap.	*Fade In*		*Fondu*	
Diss. in chius.	*Fade Out*		*Fondu*	
Diss. Incr.	*Mix. - Dissolve*		*Fondu enchaîné*	
Panoramica	*Panning*		*Panoramique*	
La macch. panoram.	*Camera pans*		*Panoramique*	
Carrello	*Travelling*		*Chariot - Travelling*	
La macch. carrella verso...	*Camera trucks up*		—	
La macch. carrella da...	*Camera trucks back*		—	

L'occhio e la macchina da presa

È luogo comune ritenere che l'occhio umano, nell'osservare le immagini proiettate su uno schermo, non sia soggetto a nessuna condizione di lavoro diversa da quella normale.

La letteratura tecnica specifica non sempre ha trattato sufficientemente il meccanismo della visione cinematografica ed i teorici si limitano di solito ad accennare alla sola proprietà dell'occhio che ha permessa la realizzazione di questa nuova arte e cioè alla persistenza retinea delle immagini.

Altre importanti questioni esistono nei riguardi dell'attitudine sensoriale di questo nostro delicato organo e quasi tutte trovano immediato riscontro nello studio della visione delle immagini proiettate su schermo piano.

L'obbiettivo non è l'occhio della macchina da presa; nessuna analogia può esser fatta tra questi due organismi senza accorgersi della grande differenza di funzionamento e della loro diversità sostanziale; il confronto ha senso, se del caso, tra l'occhio e la macchina da presa.

È noto che l'occhio umano va progressivamente adattandosi alle esigenze della visione naturale; esso ha subito, nel corso dei secoli, dal primo apparire dell'uomo sulla terra fino ai nostri giorni, successive modificazioni che lo hanno reso sempre più adatto alle condizioni ambientali in cui vive.

Molti secoli addietro l'uomo non vedeva le radiazioni luminose ad onda corta; questa affermazione degli studiosi è derivata dalla constatazione che tutti i più antichi libri dell'umanità, pervenuti fino a noi, dalla Bibbia ai poemi omerici ed alla Zendavesta dei Persiani, non hanno mai riferimento nè al colore azzurro nè a quello violetto.

Per limitarci a fenomeni più recenti basta ricordare come il primo apparire dell'illuminazione elettrica fu connesso al problema della sen-

sibilità e dell'attitudine dell'occhio a sopportare la luce artificiale di una certa intensità e ricca di date radiazioni.

La stessa cinematografia, al suo primo contatto con il pubblico, ha sollevato non lievi questioni tra i teorici a causa della stanchezza visiva suscitata negli spettatori dalla proiezione in sala oscura effettuata per un certo periodo di tempo. Il più importante dei motivi che dava origine a tale disturbo era indubbiamente connesso alla successione non razionale di periodi di luminosità (proiezione) e di periodi di oscurità (passaggio dell'otturatore che copre il percorso del fascio luminoso per dar modo alla macchina di spostare il fotogramma davanti alla finestra di proiezione).

I perfezionamenti apportati sia nel campo dell'illuminazione che nel modo di eseguire razionalmente la proiezione hanno molto migliorato le condizioni della visione; rimangono tuttavia molteplici fattori che differenziano nettamente ad esempio la visione naturale e quella cinematografica.

Lo studio di essi, oltre ad apportare miglioramenti nella tecnica costruttiva, potranno essere utilissimi, in sede realizzativa del film, perchè presentano la possibilità di dare particolari effetti tuttora sconosciuti che contribuirebbero efficacemente al rendimento estetico del film.

Esiste una sostanziale differenza tra l'occhio e l'obbiettivo (*); il primo gode della proprietà dell'accomodamento che ha un'origine ed una funzione completamente diversa dall'accomodamento dell'obbiettivo.

Come si è detto non vi è un parallelismo tra occhio ed obbiettivo ma tra occhio e macchina da presa, della quale l'obbiettivo rappresenta un componente indispensabile. Infatti la retina dell'occhio può essere considerata l'emulsione sensibile che, sovrapposta ad un supporto di celluloide, scorre nella macchina da presa; il bulbo funge da camera oscura, l'iride da diaframma (fig. 1) ed infine la cornea, il cristallino, l'umor acqueo e l'umor vitreo da vero e proprio sistema ottico (obbiettivo).

(*) Qui ci si riferisce sempre all'obbiettivo della macchina da presa; questa rappresenta l'occhio dello spettatore, in quanto determina con la sua posizione e le sue caratteristiche il punto di vista della ripresa.

Allorchè si osserva un paesaggio, l'occhio umano distingue nettamente, e con contorni nitidi e precisi, tutti gli oggetti che lo circondano siano essi a pochi centimetri dall'osservatore che a qualche diecina di chilometri da esso. Con la macchina da presa invece si formano nitide e chiare, sul piano costituito dall'emulsione, solamente le immagini di quegli oggetti che sono situati su una determinata superficie che si chiama *piano coniugato della lastra rispetto al sistema ottico.* Gli altri oggetti avranno contorni confusi e la loro sagoma si presenta tanto più incerta ed imprecisa quanto maggiore è la loro distanza dal piano coniugato.

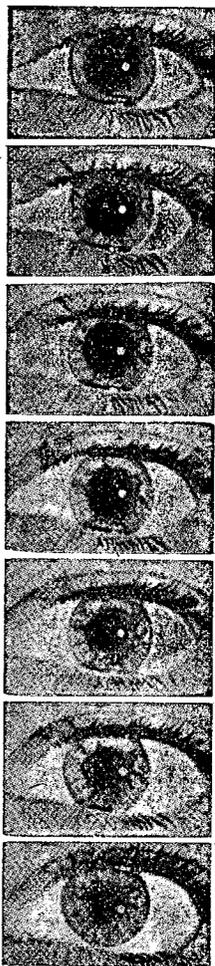
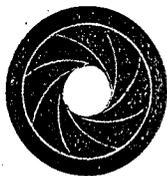



Fig. 1.

Questa differenza è dovuta al diverso meccanismo che opera nei due sistemi ed alla diversità di perfezione degli organi costituenti.

Cominciamo con l'esaminare la proprietà di adattamento degli obbiettivi. Abbiamo detto che nella macchina da presa si possono portare a fuoco (e cioè con immagine nitida) gli oggetti situati su un solo e ben definito piano. Per mettere a fuoco gli altri oggetti si può procedere in due modi diversi: spostare indietro o in avanti, secondo la posizione di quelli, il piano della lastra, oppure spostare l'obbiettivo. Ciò equivale a dire che per portare a fuoco gli oggetti situati comunque nella realtà è necessario fare variare opportunamente la distanza che intercede tra lastra ed obbiettivo. Sta di fatto però che l'impressione ottenuta sull'emulsione non può contenere a fuoco che un solo piano dello spazio antistante alla macchina da presa per ogni fotogramma utile. Nel caso dell'occhio umano il meccanismo è molto più perfezionato e presenta quindi assai maggiori possibilità. Se esso fosse considerato rigido, come è in effetti la macchina da presa, non si avrebbe che la proiezione sulla retina degli oggetti situati ad una certa distanza e solo di essi. Per la conformazione dell'occhio, che rende impossibile la variazione della distanza che intercede tra la retina ed il sistema ottico anteriore, l'uomo sarebbe praticamente cieco.

Il fenomeno dell'adattamento dell'occhio consiste nella possibilità di variare la curvatura del cristallino e quindi la lunghezza focale del sistema di proiezione delle immagini sulla retina.

Questa possibilità di accomodamento fu riconosciuta per la prima volta da Cartesio e fu controllata sperimentalmente da Helmholtz.

L'occhio allorchè vede un paesaggio, nitido dagli oggetti vicini fino a quelli lontani, non fa altro che una rapida successione di adattamenti del cristallino a tutti i possibili piani che contengono oggetti da vedère. Taluni sperimentatori hanno dimostrato inoltre che il cristallino per modificare la sua curvatura impiega un tempo apprezzabile e non istantaneo, che può talora raggiungere anche entità dell'ordine di uno o due minuti secondi; se in pratica non si rileva mai soluzione di continuità tra i piani visti, e se quindi il paesaggio ci appàre uno e completo, ciò è dovuto alla persistenza delle immagini sulla retina. Da tale considerazione appare evidente come questa, che comunemente è ritenuta, almeno in cinematografia teorica, un difetto, è invece la più interessante ed utile delle proprietà dell'occhio, la quale permette la visione di un mondo unico senza salti o discontinuità; la persistenza retinea delle immagini è in sostanza il principio fisiologico che fa vedere la realtà che ci circonda quale essa è realmente.

Ma la visione non avviene esattamente neppure nel modo ora indicato. La retina non è interamente sensibile alle radiazioni luminose che ad essa pervengono; le immagini si vedono, e sono condotte dal nervo ottico al cervello, solo quando si formano in corrispondenza della *fovea centralis*.

La retina contiene le ultime terminazioni delle fibre del nervo ottico (coni e bastoncelli) la cui disuniforme distribuzione determina una maggiore densità dei coni in una regione, spostata verso la tempia rispetto al polo posteriore del bulbo oculare, detta per il suo colore rosso giallastro *macchia gialla*. Questa ha una forma ellittica con i diametri rispettivamente della lunghezza di 1 e 2 mm. e rappresenta la zona di migliore visibilità.

La parte centrale della macchia gialla, costituita essenzialmente di coni, è la *fovea centralis*; in essa la visione raggiunge la massima perfezione. Il resto appare confuso in quanto viene proiettato sulla porzione della retina più povera di coni.

Pertanto, se riuscissimo a tenere l'occhio immobile, non solo non vedremmo altro che gli oggetti situati su un piano determinato, ma di

questo piano percepiremmo distintamente solo una zona, in corrispondenza dell'asse ottico, e vedremmo confusamente la restante parte.

La zona di visione netta è limitata da un cono che ha per vertice il centro ellittico dell'occhio e che circoscrive dalla parte opposta la *fovea centralis* (fig. 2).

Quando si considera come elemento sensoriale solo la fovea si dice che si ha la visione diretta; se si considera tutta la retina si ha la visione indiretta. Ne deriva che, allorchè si osserva un paesaggio, si vede per

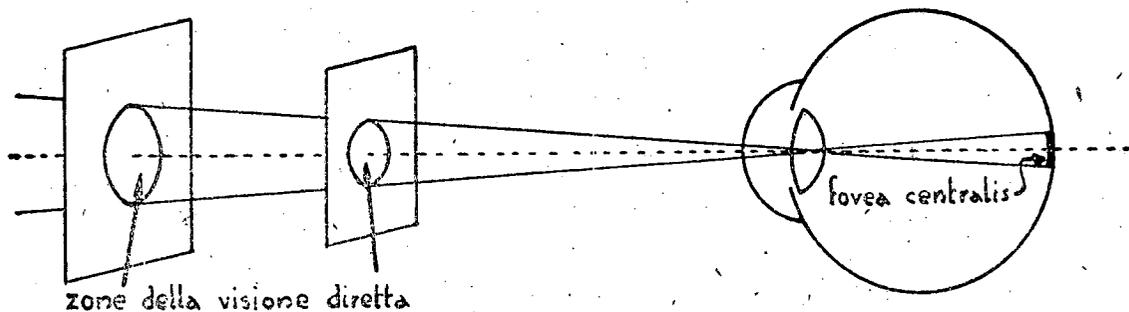



FIG. 2.

piccole zone situate su piani variabili in diretta dipendenza degli spostamenti dell'asse ottico e dell'accomodamento del cristallino; l'occhio statico non vedrebbe nulla.

In altri termini l'occhio esegue una serie grandissima ed ininterrotta di istantanee che vengono trasmesse al cervello; qui avviene la meravigliosa sintesi ordinata delle immagini ricevute che costituisce il complesso e mirabile fenomeno della visione.

Senza l'ausilio della visione indiretta l'occhio sarebbe però inutile nella sua funzione; l'uomo non riuscirebbe ad avere la sensazione completa degli oggetti che lo circondano.

Se mentre camminiamo per una strada non avessimo una visione sia pure imprecisa di tutti gli oggetti anteriori e degli eventuali movimenti di cui essi sono animati, ma vedessimo solo una ristretta zona avanti al nostro occhio, finiremmo inevitabilmente per urtare tutti gli ostacoli che fossero situati anche di poco fuori della zona di visione diretta, il che equivarrebbe a dire che saremmo ciechi.

Ma la visione indiretta è anche utilissima per un altro motivo.

Se noi vedessimo nitidamente e contemporaneamente tutte le immagini dei corpi antistanti, il cervello non riuscirebbe a compiere l'opera di discriminazione e di sintesi costruttiva che esegue normalmente; il

mondo esterno ci apparirebbe confuso, gli oggetti soprapposti l'uno all'altro e quindi praticamente inutile la visione.

Riassumendo diremo che la differenza sostanziale tra l'occhio e la macchina da presa è basata sulla diversa adattabilità e sul diverso meccanismo e funzionamento degli organi fisiologici rispetto a quelli fisici.

In cinematografia ne possono derivare talune applicazioni sulle quali sarebbe difficile predire a priori l'effetto ottenibile ed i risultati. Poca importanza ha il meccanismo della visione per zone limitate in quanto questo fenomeno si ripete in forma analoga anche durante la

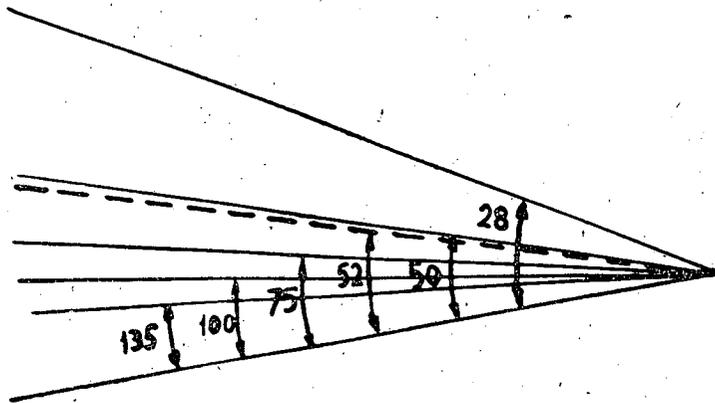



FIG. 3.

visione delle immagini proiettate sullo schermo. Molta maggiore importanza ha invece in principio dell'adattamento del cristallino. È noto che da molti anni ha fatta la sua apparizione tra gli accessori cinematografici l'obbiettivo a lunghezza focale variabile. Questo non è altro che un sistema ottico che compie sotto un certo aspetto la stessa funzione del cristallino ed estende quindi i limiti imposti alla normale tecnica della ripresa. L'uso che se ne fa è limitato ad ottenere un effetto di carrello variando la lunghezza focale; il risultato è analogo a quello che si otterrebbe spostando progressivamente la zona di visione nitida dell'occhio da vicino a lontano.

In tal caso naturalmente l'occhio vedrebbe solo una zona molto limitata (quella della visione diretta), mentre invece l'obbiettivo metterebbe a fuoco tutti gli oggetti situati su piani che, col variare della distanza focale, varierebbero anche come ampiezza (fig. 3).

In altri termini, mentre l'occhio umano ha una lunghezza focale fissa (pari a circa 52 mm.) tale obbiettivo ha una lunghezza focale va-

riabile entro i limiti fissati dal costruttore; viceversa l'occhio ha la possibilità di variare la curvatura del suo cristallino mentre l'obbiettivo a lunghezza focale variabile ha le lenti di curvatura fissa. Entrambi i sistemi permettono di mettere a fuoco piani o punti diversamente distanti dal sistema ottico senza variare la distanza esistente tra questi e la superficie sensibile; gli effetti che si ottengono sono però molto diversi perchè l'occhio acquista per la mobilità del suo cristallino una profondità di campo estesissima pur mantenendo alle cose viste la grandezza relativa che esso è in grado di valutare, l'obbiettivo mette successivamente a fuoco diversi piani togliendo totalmente il rapporto naturale di grandezza; il fatto inoltre che vengono ad essere modificati i limiti dell'inquadratura al variare della lunghezza focale unitamente all'ingrandimento od impiccolimento delle immagini riprese produce, per il processo soggettivo di ricostruzione delle grandezze, l'effetto di carrello cui si è prima accennato.

Un esempio varrà meglio a chiarire questo concetto. Due diverse riprese con obbiettivi di varia lunghezza focale danno di un oggetto una riproduzione in diversa grandezza e limitata ai bordi diversamente; e ciò senza che venga a variare la distanza reale tra oggetto e macchina da presa. L'occhio guardando l'oggetto dà ad esso una dimensione in rapporto con la distanza e, mantenendo fissa questa, è impossibile che il cervello abbia la sensazione di una variazione di grandezza; poichè l'obbiettivo dà in effetti una variazione delle dimensioni è naturale che nell'osservatore si susciti la sensazione di movimento dell'oggetto.

L'obbiettivo a fuoco variabile potrebbe in pratica utilizzarsi in altro modo. Così, ad esempio, poichè nella visione di un paesaggio l'occhio non vede che successive limitate zone che un processo soggettivo compone in un unico quadro, sarebbe interessante controllare l'effetto che si otterrebbe presentando allo spettatore una successione di fotogrammi ciascuno dei quali fosse ripreso dallo stesso punto di vista portando a fuoco piani successivi della scena. Si tratterebbe cioè di sostituire all'adattamento non controllato dell'occhio una norma obbligatoria di accomodamento costringendo l'occhio a seguire i piani che la proiezione gli porta a fuoco.

Non è tuttavia da credere che questo procedimento affaticherebbe l'occhio costringendolo ad una ginnastica alla quale non è abituato; sostanzialmente la visione dello schermo a distanza sempre fissa dallo spettatore non obbliga materialmente i muscoli a nessun movimento, ma agi-

sce piuttosto sulle possibilità intellettive del cervello il quale deve comporre immagini la cui visione esso stesso non ha determinato.

La seconda differenza esistente tra l'occhio umano e l'obbiettivo è relativa all'estensione del campo visto.

È noto che l'obbiettivo, per il carattere stesso della sua costruzione limitata da un cerchio, copre una zona circolare ad esso antistante; volendo quindi ottenere sulla striscia di pellicola negativa una sagoma di forma rettangolare occorre interporre un opportuno mascherino sul percorso del raggio luminoso.

Analogamente nella macchina da proiezione per illuminare il fotogramma utile bisogna perdere una certa quantità di luce data dal rapporto tra la superficie del cerchio che circoscrive il formato del fotogramma e la superficie di detto rettangolo (fig. 4).

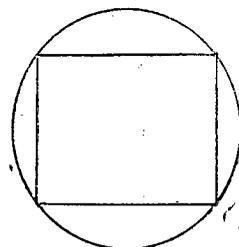



FIG. 4.

Nell'occhio umano si considerano invece due diversi campi visivi; quello della visione diretta (ad occhio immobile) che, come si è detto, è molto ristretto, e quello della visione indiretta (sempre ad occhio immobile) che ha un'estensione rilevante, variabile da persona a persona, da colore a colore e talvolta è diverso anche per i due occhi. Per i colori tale campo è massimo per il bianco e decresce con l'azzurro ed il rosso fino ad avere la minore ampiezza per radiazioni verdi.

Inoltre l'estensione del campo visivo varia col meridiano che si considera secondo i dati riportati nella tabella seguente:

	BIANCO	AZZURRO	ROSSO	VERDE
in alto	55°	50°	35°	30°
in basso	60°	55°	45°	35°
in fuori	90°	80°	70°	55°
in dentro	55°	50°	40°	30°

Il campo della visione normale può raggiungere nel senso orizzontale quasi i 180° di estensione mentre invece esso è di appena 110° nel senso verticale. Questo fatto spiega la costante ricerca del formato rettangolare dato al fotogramma ed i ripieghi ai quali si è dovuto ricorrere con l'avvento del sonoro per dar posto alla colonna sonora senza alterare il rapporto necessario tra la larghezza e l'altezza dello schermo (fig. 5). A questo stesso motivo è dovuta la ricerca fatta da taluni tecnici tendente ad estendere la sezione orizzontale dello schermo.

Un perfetto parallelismo esiste invece tra la profondità di campo dell'occhio e quella dell'obbiettivo. Se noi fissiamo con lo sguardo un oggetto qualsiasi, situato nello spazio che ci circonda, mantenendo costante l'accomodamento del cristallino, vedremo egualmente bene gli oggetti che si trovano più vicini o più lontani, di una certa distanza dal corpo fissato. Si chiama *profondità di campo*, corrispondente ad un dato accomodamento, la differenza massima delle distanze dei due punti estremi visti nitidamente nello stesso tempo. La profondità di campo è funzione del restringimento della pupilla. Una diminuzione nel diametro di questa apporta un notevole aumento nella profondità di campo.

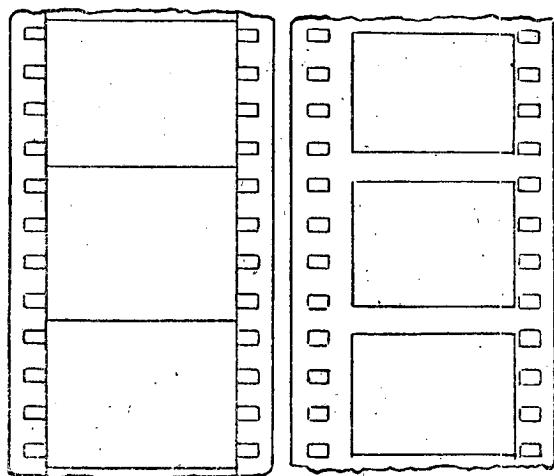



Fig. 5.

Profondità di fuoco

Una proprietà caratteristica dell'occhio umano che non trova nessun riscontro negli obbiettivi è quella della profondità di fuoco basata essenzialmente sulla costituzione dei tessuti oculari. Per comprendere bene che cosa voglia significare profondità di fuoco di un occhio occorre premettere la descrizione della visione per cerchietti di diffusione. Con-

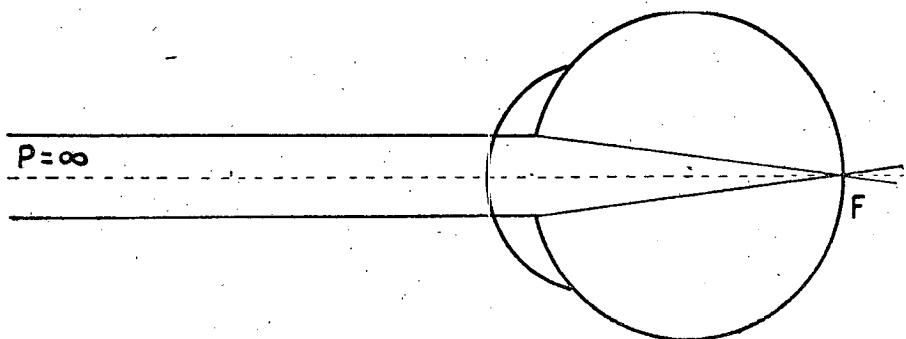



Fig. 6.

sideriamo l'occhio schematico (fig. 6). Se i raggi che pervengono ad esso sono paralleli (visione di un punto a distanza infinita o per lo meno molto grande) l'immagine si formerà nel fuoco F che trovasi sulla retina. Se si considera invece una distanza finita tra il punto A visto e l'oc-

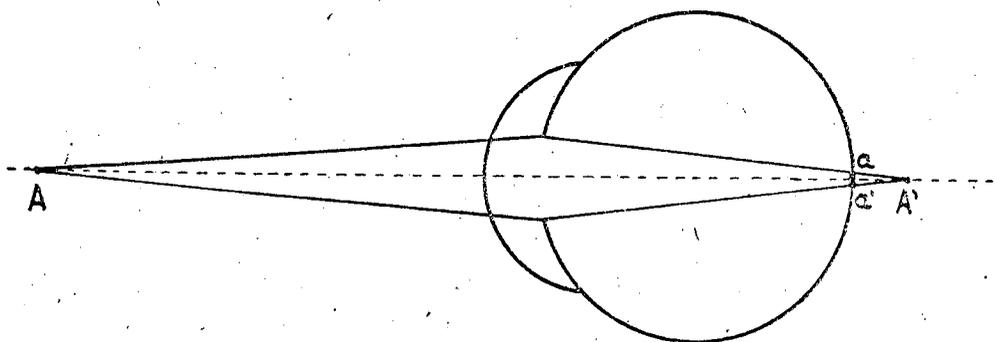



Fig. 7.

chio (fig. 7) l'immagine A' di A si formerà dietro la retina. Il cono dei raggi rifratti viene quindi ad essere intercettato dalla retina, sulla quale si forma un cerchietto di diametro *a-a'* detto cerchietto di diffusione.

Il diametro di detto cerchietto decresce con l'allontanarsi del punto *A* fino a divenire un punto fisico per *A* all'infinito.

D'altra parte la retina ha una struttura a mosaico, le cui particelle costituenti hanno dimensioni assai piccole ma finite. Helmholtz ha determinata la dimensione media dei coni e dei bastoncelli, estremità delle diramazioni del nervo ottico, ed ha trovato per essi il valore medio di quattro micron (quattro millesimi di millimetro).

Inoltre è dimostrato che l'immagine di un corpo luminoso è sempre vista come un punto quando il raggio rifratto colpisce un solo cono o due coni contigui.

Ne deriva che fino a quando il diametro del cerchio di diffusione è minore di otto micron, l'occhio continua ad avere una visione netta degli oggetti. Se i cerchi di diffusione divengono di maggior grandezza interviene allora la deformazione del cristallino ad apportare la correzione necessaria.

Si è trovato sperimentalmente che la posizione di *A* per la quale comincia a necessitare l'accomodamento del cristallino è di cinque metri; per distanze cioè comprese tra l'infinito e cinque metri la visione

avviene senza ricorrere alle proprietà di adattamento del sistema ottico dell'occhio. Per tale motivo lo spazio che va dai cinque metri all'infinito prende il nome di *profondità di campo* dell'occhio normale in riposo. Dalla fig. 8 risulta quindi che, per una data posizione dell'occhio, si vedono nitidamente non solo gli oggetti la cui immagine si forma nel punto *F* ma anche quelli che hanno l'immagine puntiforme in uno dei dei punti compresi tra *A* ed *A'*. *A* ed *A'* sono due punti equidistanti da

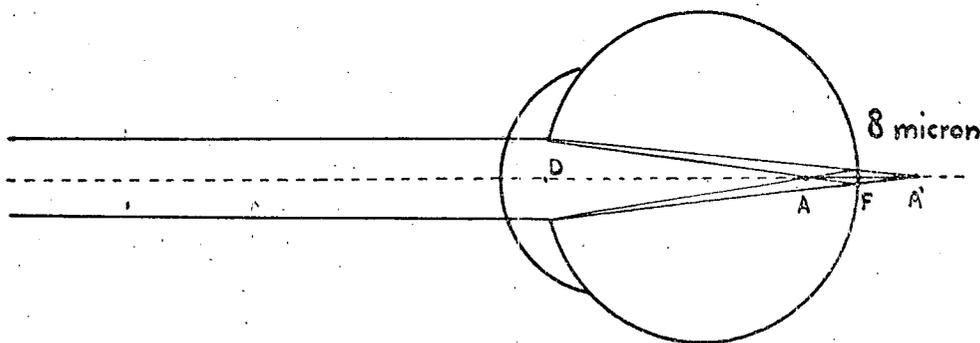



Fig. 8.

F e tali che il cono luminoso partente da uno di essi limita sulla retina una dimensione massima pari ad otto micron.

La distanza *A-A'* prende il nome di *profondità di fuoco dell'occhio in riposo.*

Chiamando *D* il diametro della pupilla si trova che la profondità di fuoco dell'occhio è data da

$$\frac{0,24}{D}$$

ciò che vuol anche significare che la profondità di fuoco aumenta col restringimento della pupilla.

Come abbiamo detto questa proprietà non trova riscontro nell'obbiettivo perchè dovuta alla costituzione anatomica della retina e quindi estranea al vero e proprio sistema ottico. Un confronto diretto può invece farsi con l'emulsione della pellicola. Le dimensioni dei coni corrispondono sostanzialmente alla grana cioè alla più piccola particella dell'emulsione che non è suscettibile di assumere due diverse opacità.

Acuità visiva

La conoscenza della legge che determina l'acuità visiva può essere di notevole aiuto nelle riprese cinematografiche perchè evita talora la preoccupazione di dover curare, nella costruzione delle scene, tutti quei particolari che in definitiva, dáto il piano di ripresa, risultano perfettamente inutili.

L'occhio non vede sempre distinti due corpi che sono separati da una certa distanza. Se in una notte stellata volgiamo lo sguardo alla volta celeste noi vediamo come un solo punto luminoso una grandissima quantità di stelle che sono notoriamente doppie; la cosidetta via lattea, che noi percepiamo come una striscia bianca, frastagliata e quasi continua non è altro che un ammasso enormemente numeroso di stelle le cui immagini, proiettate sulla volta celeste, distano tra loro di così breve distanza da non riuscire a suscitare nell'occhio umano una visione netta e distinta. Si chiama *potere separatore* o *potere risolutivo* o *acuità visiva* la facoltà posseduta dall'occhio di vedere separati due punti luminosi vicini, o di discernere i più piccoli particolari degli oggetti.

L'acuità visiva dipende da numerosi fattori pratici; tali ad esempio la forma e la natura dell'oggetto stesso, l'illuminazione e il colore della luce (la massima acuità si ha per la luce giallo-verde) il contrasto con lo sfondo, il tempo d'osservazione, l'età ed il sesso dell'osservatore ed il diametro della pupilla.

Dalle esperienze eseguite risulta che il valore minimo dell'angolo sotto cui due punti sono visti dall'occhio normale come distinti è di un minuto primo ciò che vuol dire, che la loro distanza deve essere eguale ad 1/3450 dello spazio che intercede tra l'occhio e l'oggetto visto. Ad esempio a 345 metri si possono vedere distinti due punti luminosi che distano di 10 centimetri.

La spiegazione della proprietà ora ricordata deriva dalla teoria fisiologica dovuta ad Helmholtz, secondo la quale quando uno stimolo luminoso giunge su un solo cono della retina, o su due contigui, viene trasmessa al cervello una sola sensazione. L'acuità visiva è pertanto funzione della dimensione dei coni che, come si è già detto, si aggira sui quattro millesimi di millimetro.

Visione binoculare.

Qualche cenno occorre dare anche sulla visione binoculare la quale ci dà la sensazione prospettica della realtà e serve quindi a farci vedere gli oggetti non solo come corpi avente sagoma delimitata ma anche come

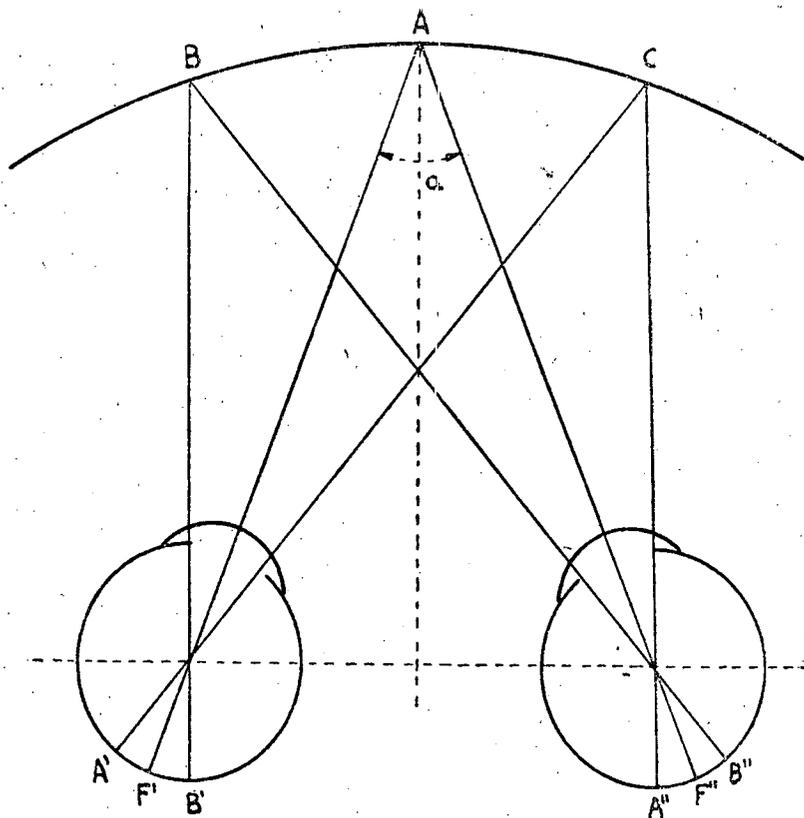



Fig. 9.

entità dotate di una forma, di una dimensione e di una ben determinata posizione nello spazio.

Più che trarre dal meccanismo binoculare dell'uomo delle considerazioni di natura stereoscopica, che sono ormai universalmente note in considerazione di numerosi studi volti a portare le tre dimensioni nella visione cinematografica, preferiamo accennare ad una sostanziale differenza esistente tra occhio ed obbiettivo.

Premettiamo qualche nozione sulla funzione delle immagini retinee nella visione binoculare.

Quando si guarda un oggetto A (fig. 9), le due immagini di esso si formano rispettivamente sulle due fovee in due punti che si dicono corrispondenti. Se l'oggetto è molto distante gli occhi lo vedono senza senza ricorrere ad accomodamento dei due cristallini; man mano invece che l'oggetto si avvicina, e cresce quindi l'angolo *a*, si giunge a posizioni di A per i quali necessita adattare i cristallini allo scopo di contenere i raggi rifratti entro la zona della favea. Le due sensazioni, formatisi su due punti corrispondenti, sono condotte al cervello da fibrille che, partendo dalle due retine, si riuniscono in un unica fibra nervosa nei pressi di una lamina bianca costituita dall'incrocio dei nervi ottici e detta *chiasma*. Questo spiega come al nostro cervello giunga una sola sensazione utile nonostante che l'uomo riceva due immagini su punti corrispondenti. Questi oggetti sono in realtà disposti secondo una superficie che prende il nome di *oroptera*.

Questo equivale ad affermare che nella visione binoculare non si mette a fuoco un piano ma una superficie curva tangente a questo piano nella zona della visione diretta.

Volendo trarre le conclusioni bisogna affermare che è un errore fare schermi cinematografici del tipo piano perchè per obbligare l'occhio a poter ben giudicare gli oggetti che si trovano nella zona della visione indiretta lo schermo dovrebbe seguire la curva determinata dalla oroptera.

D'altra parte si deve pure ricordare che la curvatura dell'oroptera varia con la distanza dell'oggetto osservato e quindi sarebbe opportuno se del caso, adoperare una curvatura corrispondente alla distanza media tra lo spettatore e lo schermo. Resta tuttavia la difficoltà di proiettare nitidamente le immagini su una linea curva.

Si ritiene erroneamente che la sensazione del rilievo dipenda dal fatto che l'uomo ha una visione doppia di ogni oggetto da due punti di vista differenti; in realtà al cervello non giunge che un'unica sensazione portata da una sola fibrilla che nel chiasma si smista per giungere ai due punti corrispondenti.

La sensazione del rilievo degli oggetti o problema della visione stereoscopica naturale deriva dallo sforzo fatto nell'accomodare i due cristallini in modo da giungere alla visione unica e nitida dell'oggetto visto. Per esperienza avita e per quotidiano controllo tattile diretto, l'uomo è abituato a far corrispondere ad ogni distanza una determinata con-

vergenza degli assi ottici ed un dato accomodamento del cristallino e per conseguenza, situato nello spazio l'oggetto, ad attribuirgli una certa dimensione.

Ciò spiega perchè la cinematografia stereoscopica non può essere basata che su fattori atti a produrre accomodamenti del cristallino.

In caso contrario il rilievo ottenuto sullo schermo è fittizio ed irreale.

Resta infine da parlare su un particolare aspetto della visione.

Poichè si è avvicinato l'occhio ad una macchina da presa è chiaro che le immagini prodotte sulla retina sono capovolte. La sensazione che di esse viene ricevuta dal cervello è invece reale e cioè raddrizzata.

Il merito di aver determinato la formazione delle immagini sulla retina spetta al napoletano Giambattista della Porta; il rovesciamento delle immagini retinee fu previsto da Leonardo da Vinci, spiegato da Keplero e provato sperimentalmente dal gesuita padre Scheiner.

Il fatto che le immagini piccole e capovolte prodotte sulla retina ci diano sensazioni dirette ed in grandezza nautrale va ricercato in ragioni abitudinarie acquisite per eredità nonchè per esperienza quotidiana.

Volendo fare un ardito paragone tra questa proprietà dell'occhio e la macchina da presa ne scaturiscono applicazioni veramente straordinarie. Se consideriamo l'asse ottico dell'occhio e quello di un obbiettivo si riscontra questa interessantisima differenza. Girando la testa attorno ad un asse orizzontale gli oggetti visti non mutano la loro posizione: una linea orizzontale anche se vista con la testa inclinata a 90 gradi rimane orizzontale. Ruotando in modo analogo la macchina da presa l'immagine che in definitiva si vedrà sullo schermo non è più orizzontale ma verticale. Ciò è irreale e spiega il motivo per cui è erroneo collocare la macchina da presa nel punto in cui si suppone venga a trovarsi il punto di vista dell'osservatore. A questa manca in modo assoluto la soggettività, la volontà, l'abitudine e l'adattabilità del meccanismo visivo dell'uomo che è controllato e guidato da quel perfetto apparato motore che è il cervello. Le rappresentazioni che ne derivano sono quindi approssimate e se non recano disturbo durante la visione cinematografica lo si deve sempre all'abitudine insita nello spettatore di vedere le cose come le ha sempre viste e non come esse si deriverebbero variando i rapporti tra uomo e oggetto.

Basti a tal proposito ricordare questi semplici casi.

Un uomo che viaggi su un piroscafo in alto mare in un giorno di burrasca, prova una sensazione determinata del mondo che lo circonda.

Sostituendo una macchina da presa all'uomo la realtà proiettata sullo schermo viene falsata. Il rullio ed il beccheggio rendono evidentemente mobili gli oggetti connessi con la nave ma lasciano invariati, nel caso della visione, i restanti punti di vista; l'orizzonte ad esempio sarà visto sempre orizzontalmente ed una seconda nave in distanza non è affatto soggetta al movimento del nostro corpo ma solo agli spostamenti che essa avrà in realtà. Una macchina da presa farà invece vedere l'orizzonte mobile, inclinantesi continuamente in tutti i sensi, od una seconda nave talvolta obliqua secondo un livello del mare inclinato in modo del tutto irreale.

Questo è certo uno dei più importanti motivi per cui il mare in burrasca non produce nessuna sensazione nello spettatore nonostante che la macchina da presa si porti materialmente nel punto di vista dell'osservatore.

Una geniale e semplice soluzione fu proposta tempo addietro in Italia: eseguire la ripresa, nel caso della lavorazione su galleggiante, obbligando l'operatore a traguardare l'orizzonte vero o una linea orizzontale fittizia, supposta fissa, e inclinare la macchina da presa in dipendenza dei movimenti impressi dalle onde al galleggiante, in modo che nel mirino di controllo la retta di riferimento resti sempre orizzontale. Solo in tal modo si ha la possibilità di sostituire la macchina all'uomo e di ottenere effetti reali in proiezione.

Un caso analogo si presenta nelle riprese di automobili in marcia su strada non levigata; il pubblico si accorge più facilmente ad esempio che la porzione di scena vista rappresenta l'interno di una macchina allorchè i movimenti di essa sono ripresi tenendo la macchina ferma al di fuori della scena che subisce movimenti fittizi.

Riassumendo potremo dire che i punti di contatto tra l'occhio e la macchina da presa si limitano esclusivamente al processo fisico di propagazione dei raggi luminosi. Laddove entra nella visione un meccanismo fisiologico, soggettivo o intellettivo la differenza tra questi due sistemi è grandissima.

Avvicinare la proiezione su schermo alla realtà non significa d'altra parte togliere alla cinematografia quell'aureola di novità e di diverso che essa possiede. Portare questa nuova arte su un piano di realismo tecnico è un giovamento non indifferente agli stessi scopi estetici, di

qualsiasi natura essi siano, che il film si prefigge. È per questa precisa ragione che riteniamo necessario un maggior progresso nelle conoscenze e sopratutto nelle applicazioni ottiche.

Una più approfondita e diffusa interpretazione dell'acuità visiva, della visione binoculare, del raddrizzamento fisiologico delle immagini retinee, dell'adattamento del cristallino ed in genere di tutte le proprietà che caratterizzano la visione, potrebbe apportare molti nuovi metodi applicativi alcuni dei quali sono stati brevemente ricordati nel testo.

PAOLO UCCELLO

A proposito di un film di Duvivier

Le opere di questo regista che suscita oggi tanto interesse, e su cui tanto si è scritto e si continua a scrivere, non hanno avuto che relativamente tardi il riconoscimento del loro valore da parte del nostro pubblico; e non per colpa del pubblico, naturalmente. Strana vicenda, o per lo meno curiosa e singolare, è stata quella dei film di Duvivier in Italia: si sarebbe tentati d'intitolarla « il tardo ravvedimento dei noleggiatori ». Infatti noi abbiamo imparato, in sostanza, a conoscere Duvivier dal fondo; e in vista d'un successo di cassetta — più che altro — opere come *Pel di carota* o come *Maria Chapdelaine* hanno trovato recentemente la loro edizione italiana. E notiamo di passaggio, che l'esempio sta dando qualche frutto.

Recentemente è passato pure sui nostri schermi — in particolare, sugli schermi milanesi — un vecchio film del medesimo regista, che, essendo (a differenza dei due citati) poco conosciuto anche presso gli appassionati — per non dire addirittura gl'intenditori —, può offrire lo spunto a qualche considerazione. *I cavalieri della morte* è un titolo che dice poco (per i titoli italiani si segue di solito il procedimento del « richiamo »); qualcosa di più potrebbe forse dire il titolo originario *I cinque gentiluomini maledetti*. Accolto commercialmente con sfavore, questo film, realizzato nel '32 (realizzato e « ideato » da Duvivier, il che non è senza importanza), è il primo segno di un'arte originale e indipendente. Da alcune battute, colte qua e là, del dialogo, l'edizione italiana sembrerebbe recentissima; ma fonti autorevoli ci assicurano del

contrario: e ascoltiamo le fonti autorevoli. Una cosa comunque è sicura: che nel preparare quest'edizione, bisognava avere più tatto. E se spesso si seguono criteri speciali nell'importare film stranieri, doppiando non era qui il caso, ad esempio, d'insistere troppo su quelle intonazioni a volte di stile laurelhardiano, che per la parte di Le Vigan — già buffa, se mai, di per sè: specie in ultimo — ci sembrano assolutamente fuori luogo.

Se *I cavalieri della morte* non costituiscono la prima opera importante di Julien Duvivier, a nostro parere lo distaccano sensibilmente dai primi tentativi, o religiosi, o farseschi, e in genere d'imitazione. Lo stile del regista, applicato su breve scala, è già netto, conseguente e deciso. (Ma è proprio giusto dire lo stile, o sarebbe meglio dire *uno* stile? La questione è di un certo peso, e si cercherà di darle una risposta in seguito). Non v'è incertezza alcuna nello svolgimento, e nessun tentennamento ci svia: solo notiamo una certa indulgenza al folklore, onde il regista è attratto. E se tutti, in genere, i film perdono ad esser visti da metà, quelli di Duvivier anche più degli altri. Qui la vicenda è quella d'un trucco, che alcuni gaglioffi (i quali desiderano carpirgli molti e molti quattrini — il più possibile —) inscenano alle spalle di un ingenuo milionario, ch'è stupidino — almeno, secondo il nostro gusto moderno — come spesso i milionari dello schermo (e perchè noi non lo siamo, non facciamo insinuazioni riguardo a quelli della vita...). Ora, una novità ci sarebbe, qualora il milionario, anche se rappresentato dal primo attore-amoroso, fosse gabbato del tutto; ma questa novità non c'è. D'altronde, come ricercare una novità in un film di sette anni fa? Se Duvivier ancora si dedicasse a soggetti del genere, ne sarebbe capace. Ma naturalmente è meglio che si sia messo a seguire, sempre più da vicino, la propria sensibilità: che in quell'opera ormai lontana si fermava quasi esclusivamente agli accessorii e all'ambiente (per quanto sia lecito osservare che il modo onde è condotta l'esile trama rivela in chi ha diretto una mano — un mestiere — non troppo comune).

Di un attore allora di moda si è servito Duvivier per la parte principale, René Lefèvre creatura di René Clair; attori che si rileveranno sempre meglio in seguito sono stati scelti a fiancheggiarlo: Rosine Dé-

réan, che è sempre stata un po' sfocata, arriverà al *Lago delle vergini* di Allégret: Le Vigan, temperandosi, al notevole Cristo di *Golgotha*, calcando sui suoi difetti, alla spia della *Bandera*. Quanto ad Harry Baur, resta quella di Erode la caratterizzazione sua più atta a ricordarci questa dell'allegro zio maturo e mattoide (due cose che sembrano inconciliabili). Questo vecchio film non ha contrastato all'opinione che ci eravamo fatta dai film posteriori del regista: che gli attori, per lui, sono sempre dei personaggi — per questo riguardo, il cinema italiano ha molto da imparare —, e che questi personaggi, a differenza di quelli di Pabst, ad esempio — direttore che per altri rispetti è utile avvicinare a Duvivier —, sono, quand'è il caso, ideati, altrimenti, studiati e rappresentati in funzione dell'ambiente. L'ambiente è *magna pars* dei film di Duvivier.

I cavalieri della morte è interessante soprattutto in quanto film d'ambiente. Non è la vicenda per se stessa che ci rende attenti; ma il fatto ch'essa si svolga al Marocco. E se abbiamo accordata la dovuta importanza alla storia di *Pepé le Moko*, riuscirà, credo, interessante vedere — per così dire — i preparativi di quel mondo a cui il regista si rileverà molto attaccato. La prima immagine del film — quell'effetto d'ombra, su l'acqua del mare, della nave che corre — testimonia lo studio dei grandi modelli (perchè ci viene il nome di Dreyer?); come quella specie di partita a tennis, prima della formidabile rincorsa finale, ci attesta che a virtuosità fotografiche (però anch'esse in funzione di qualche cosa: nell'ambiente siamo « introdotti », nelle sue opere, come meglio non sarebbe possibile) questo nostro regista spesso s'abbandona. L'originalità si comincia a vedere quando quella nave giunge alla sua mèta: Tangeri. Quando la macchina si fissa su quel mostro d'uomo che è lo stregone (il buon De Amicis che, viaggiando in questi posti, deve aver provato impressioni molto simili a quelle che immaginiamo proprie di Duvivier, lo direbbe « una di quelle creature che gettano per un momento anche nell'anima d'un credente lo sgomento del dubbio »), noi abbiamo già sentito quel « cielo sempre azzurro » e quella « bianchezza purissima » di cui già parlavano gli scrittori di nostra conoscenza che avevano visitato quei luoghi; noi abbiamo già capito che « è più facile

raccapezzarsi nell'immensità di Londra che in mezzo a questo pugno di case che starebbero tutte in un canto dell'Hyde-Park », e abbiamo già veduto gli Aïssaua, la setta del santone di Mechinez, dondolarsi in cadenza col sordo mormorio che conduce alla rabbia fanatica degli ossessi, e i cavalieri « inchiodati alle selle » celebrar con le cappe al vento, i ripetuti spari e gli urli di trionfo la festa di Maometto al Soc di Barra. Nel *Bandito della Casbah* vedremo con la più scrupolosa esattezza tutti quei vicoletti, quelle terrazze e quegli angiporti. E qui si cambia perfino di città: dopo Tangeri, Fez.

La funzione del passaggio è spesso fondamentale in Duvivier. Noi ricordiamo la gita in campagna col padrino come la pagina più bella di *Pel di carota;* è una pagina intima, sua, dove si stacca dal romanzo: la letteratura non ha più peso: sentiamo la schiettezza dell'ispirazione artistica. Qui non ha neppur bisogno di soccorrere l'astuta tecnica fotografica: posti semplici vogliono semplicità di mezzi: e questi scorci paesani debbono essere molto vicini allo spirito e al cuore di Duvivier. (Non è significativo il fatto che proprio a lui, al regista delle vicende tragiche e senza respiro, il suo paese abbia affidato il documentario dei « Contadini di Francia »?).

C'è molto di bizantino e c'è molto di mediterraneo in Duvivier: sia che psicologicamente riveli il personaggio attraverso le cose e le persone che lo circondano, sia che colga nella loro immediatezza più viva le strade affollate di Barcellona, o le vie parate a festa di Gerusalemme. Sul preziosismo vince spesso quella immediatezza: non v'è chi non preferisca alla prima la seconda parte della *Bella brigata.* E nei capolavori avviene che l'ambiente operi la perfetta fusione dei varî episodi: perchè davvero sono assai comuni gli episodi staccati e bellissimi. Sotto questo punto di vista, *Il bandito della Casbah* è la conclusione e il massimo valorizzamento di tutte le esperienze prceedenti; e ci si spiega che un attore come Gabin, creato da Duvivier, abbia dato qui la sua maggiore interpretazione.

Il pessimismo di Duvivier, di cui tanti hanno pensato di servirsi per screditare la sua opera, non può dirsi la chiave della sua arte, perchè non è che esteriorità, non è, — se si guarda bene — che un atteggia-

mento: uno dei molti. Un filo pessimistico doveva operare la fusione degli episodi di *Carnet di ballo*, e non ci è riuscito. Il fatto è che, con *Carnet di ballo*, il regista ha per così dire voltato il suo punto di vista generale, localizzando nei diversi episodi, con risultati dispersivi, il profondo e acutissimo studio di ambienti e di personaggi (i personaggi, questa volta, non sempre in funzione dell'ambiente). Quindi forse non avremmo tutti i torti, se giungessimo ad affermare che Julien Duvivier ha avuto, con la Coppa Mussolini, il massimo riconoscimento della sua opera di regista per il film in cui ha sentito maggiormente l'aiuto dei suoi collaboratori. È un nuovo stile, dunque, che si è manifestato, che non sembra aver dato ancora il suo capolavoro neppure con *La fin du jour* presentato alla recente Mostra veneziana, ma che noi, per questo, non oseremmo certo definire inferiore all'altro, anzi per qualche rispetto più significativo.

UGO CASIRAGHI

Film di corto metraggio

Non si può seguire meglio altrove l'evoluzione della produzione mondiale dei film documentari a corto metraggio che alla Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia dove ogni anno vengono presentati film documentari d'ogni origine. Ciascuna rappresentazione normale della Mostra è completata da film di corto metraggio. Quest'anno sono stati proiettati sullo schermo del Lido sessantaquattro film documentari realizzati da dodici Nazioni.

Cogliendo l'occasione di questa rassegna non è inopportuno riassumere la sostanza ed il significato del corto metraggio. Malgrado la mancanza di unanimità di punti di vista intorno al corto metraggio nei singoli Paesi dove i corti metraggi vengono prodotti, tuttavia dall'insieme della cinematografia mondiale molte prove dimostrano come la produzione di questi film può essere effettuata molto seriamente e come i risultati morali e materiali possono essere non indifferenti.

L'attributo superficiale più caratteristico degli « shorts » è il loro metraggio ridotto che pertanto non deve essere sempre considerato come uno svantaggio. I film di corto metraggio si avvalgono del principio: « Non multa, sed multum ». Molti soggetti che non potremmo trattare in lunghi film si possono invece ben vedere nei corti metraggi.

Il metraggio dei film spettacolari che si aggira dai 2000 ai 3000 metri non è che una convenzione e noi non possiamo prevedere come sarà nel futuro. Può darsi che i film spettacolari abbiano una durata di proiezione di tre ore oppure di un'ora sola: ciò dipenderà da svariate circostanze. Ma pensiamo a quei primi film realizzati 40 anni fa che

avevano un metraggio ridottissimo, di appena 15 metri. Raggiungendo la lunghezza di 60 metri, già si parlava di « superfilm ». Le caratteristiche dei primi film consistevano nella rapidità, nell'azione brevemente espressa. Tutti questi elementi sono rimasti essenzialmente nei film di corto metraggio che hanno menifestato la loro importanza fin dalle origini del Cinematografo. Vi è un numero considerevole di singolari gruppi e branche di film a corto metraggio. Lasciando da parte il corto film spettacolare, i disegni animati e i giornali di attualità, possiamo distinguere in linea di massima i film di corto metraggio in due specie: *a*) Film reportage. *b*) Film culturali-documentari.

I film « reportage » servono oggi giorno a due fini: da una parte c'è il fine dell'interesse e dell'istruzione, dall'altra la propaganda, soprattutto turistica.

I film culturali-documentari hanno una grande importanza nella vita culturale delle Nazioni. « Documentum » è, oltre al suo significato latino, tutto ciò che contribuisce alla documentazione e alla istruzione. Dal punto di vista storico l'invenzione del cinema non rappresenta che il risultato di uno sforzo scientifico di documentare qualche cosa che fino a quei tempi non era stato ancora fissato, cioè il movimento ed il suo corso.

I film culturali si distinguono in tre gruppi:

1) Film culturali come « documento, prova, rapporto ». Tali film servono come mezzo di comunicazione che ci traduce alcuni atti di vita. Ecco perchè la loro applicazione si riferisce alla biologia, alle scienze naturali esatte (i film sui raggi X o sui gas fuggitivi), alle scienze naturali descrittive, come ad esempio la geografia, l'etnografia, ecc.; e infine alle scienze spirituali. La ricca descrizione cinematografica degli aspetti particolari della vita è, nella sua realtà, puro documento della nostra epoca.

2) I film culturali, superata la fase in cui servivano come semplici mezzi di comunicazione, si sono elevati alla funzione superiore di mezzi d'istruzione dimostrativa, descrivendo le cose effettive nella loro relazione, mediante una forma viva e plastica che è capace di rendere com-

prensibile al grande pubblico i problemi più diversi. I film culturali di questo genere si servono sovente del trucco, del disegno animato e di altri mezzi che rendono più accessibili e chiari i temi trattati; come ad esempio i film sull'astronomia che danno al pubblico l'idea del sistema solare, ecc.

3) Il terzo gruppo è formato dai film di insegnamento scolastico. Non vi è una sola branca d'istruzione, di una semplice pratica dimostrativa fino all'insegnamento delle materie più difficili, in cui non si possano impiegare con successo i film.

•

Il gruppo dei film « reportage », è stato largamente rappresentato alla Mostra di Venezia. La loro forma cinematografica si è elevata mediante il progresso della fotografia, come funzione artistica. I film di questo genere sono spesso commentati da un dicitore che ha il compito di aggiungere la parola alle cose viste sullo schermo, e dal commento musicale.

La Direzione della Mostra, considerando l'interesse per questi film, a motivo della loro varietà ed attrazione verso il pubblico, ha fissato la programmazione negli spettacoli serali, mentre i film culturali sono stati visionati in genere durante le proiezioni pomeridiane. La produzione tedesca dei corti metraggi, di cui la qualità è notoria, è stata così ricca che i programmi della Mostra hanno compreso a parte altre due proiezioni speciali pomeridiane, oltre quelle normali. Ogni genere di film culturali-documentari è stato presentato alla Mostra.

Del primo gruppo meritano particolare menzione i film:

L'agneau mistyque dovuto al regista belga André Cauvin, in cui si apprezza dal punto di vista cinematografico il pregevole quadro di Van Eyck, e dello stesso cineasta: *Congo, terre d'eau vives.*

Vetro e pane, intelligente film di Ludwig Guba, commentato in lingua italiana.

Rauber unter Wasser, regia di Wolfram Junghans, descrive in maniera interessante il combattimento spietato di vita che si svolge sotto la superficie dell'acqua.

Infine, il film di Kurt Rupli: *Das Wort aus Stein*, illustra in modo straordinario le costruzioni e i progetti delle navi iniziate in Germania.

La produzione giapponese di film scientifici (Rikagaku Kenkyusho) ha presentato non poche opere ricche d'interesse.

Naissance d'une grenouille descrive ben chiaramente le metamorfosi di una rana.

La Photographie qui voit tout (*The Seeing Camera*), film in cui le immagini sono riprese con una cadenza di 1.500, 3.000, 15.000 e 30.000 fotogrammi al secondo; le visioni vertiginose scompongono il tempo attraverso i suoi atomi dimostrando al pubblico le correnti d'aria di cui le immagini sono inaccessibili alla semplice vista umana.

Fra i film documentari italiani si sono distinti:

Fiamme Verdi (produzione Ist. Naz. Luce) suggestiva descrizione della vita delle truppe alpine, interessante per la bella fotografia ed ammirabile come impiego dei canti militari.

Criniere al vento (produzione Incom), regia di Giorgio Ferroni. Questo film le cui riprese sono state effettuate a Persano, descrive con ritmo dinamico l'allevamento dei cavalli militari; inoltre presenta un sensibile vantaggio di non aver commento parlato, ma soltanto musica. Benchè un po' lungo il film alla fine desta interesse, a motivo delle splendide cavalcate trasportando gli spettatori con il dinamismo sfrenato delle panoramiche e delle incalzanti carrellate.

Il pianto delle zitelle (produzione Lumen Veritatis) di Giacomo Pozzi Bellini, si collega alle origini della coscienza e dell'arte popolare e ne cava una fine poesia degna degli artisti primitivi. Grazie al soggetto singolare, alle inquadrature suggestive e alla musica, questo film rappresenta un piccolo capolavoro d'arte cinematografica. Come è noto,

questi tre film italiani sono stati premiati alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

Orò Bianco (produzione Ist. Naz. Luce) ha il più semplice soggetto: l'acqua. Di questo soggetto gli autori hanno creato un film di rara bellezza fotogenica sulla forza dell'elemento. I quadri accentuano il valore dell'acqua come un elemento puramente fotogenico che dà principalmente ad ogni film una atmosfera. In *Oro bianco,* attraverso i vapori d'acqua, sotto forma di nubi o di nebbia, il vivo movimento dell'acqua conferisce alle scene una brillante bellezza.

Di questo gruppo meritano ancora menzione altri film: *Ritorno alla vita* di Domenico Paolella, dedicato all'istituzione per i ragazzi tubercolotici di Valtellina; *Fantasia sottomarina,* di Roberto Rossellini, con episodi drammatici della vita sottomarina; *Sleeping Beauty South Sea Sweetheart* (Pal studio, Amsterdam); il film svizzero *Sonnige Jugend* di August Kern; *The Golden Hervest of the Witwatersrand* (Africa Film Production).

Il secondo gruppo di film reportage documentari è stato rappresentato da un numero considerevole di opere di carattere diverso: *Können Tiere denken?,* è un film di Fritz Heydenreich che risolve la questione se gli animali sono dotati di una vita spirituale o se le loro azioni sono dovute al semplice istinto. Cominciando dagli animali più piccoli sottoposti ad un esame ed a esperimenti, l'esito ha rivelato un differente grado di intelligenza. Man mano sullo schermo sono passati gli animali più grandi fino a terminare con esperimenti straordinari sulla scimmia. Durante la proiezione di questo film il pubblico cosmopolita del Lido ha applaudito la parte in cui sono dimostrate le manifestazioni di vita di un piccolo sorcio. Allo stesso genere appartiene *Sinvolle Zwecklosigkeiten* di Fritz Heydenreich e Friedrich Goethe.

Tragödie im Insektenreich di Ulrich K. T. Schulz, pone in evidenza le vere tragedie della vita degli insetti. L'obbiettivo spia i movimenti di vita delle vespe. La loro natura, che è di una crudeltà inaudita, costringe le vespe a far le uova nei corpi dei bruchi viventi di cui gli intestini vengono successivamente mangiati dalle larve delle stesse vespe.

Wissenschaft weist neue Wege di Martin Rikli è un film che tratta i risultati di ricerche intraprese in Germania in tutti i campi scientifici allo scopo di sostituire le materie prime che in quel paese mancano. Lo spettatore è portato a vedere come nei laboratori e negli stabilimenti si studiano le possibilità di utilizzare scientificamente i minerali poveri considerati prima come inutilizzabili. Anche gli enormi mucchi di scorie che si erano accumulati durante gli anni scorsi intorno alle miniere, sono in pari convertite in notevoli quantità di certe materie prime. Particolarmente interessanti sono i quadri che mostrano l'invenzione, la scoperta e il processo tecnico delle nuove materie, come il tessuto duro, il vetro filato, la lana derivata dalle albumine dei pesci, ecc. Questo film dimostra « ad oculos » la qualità e la durata dei prodotti succedanei, migliorando e persuadendo.

Il bel film *Sinfonie der Wolken* dello stesso regista, svela il segreto della formazione delle nubi. Mediante una tecnica speciale « Schlierenkinematographie » è possibile presentare i fenomeni a una velocità da 24 a 240 volte superiore a quella normale; sono così evidenti soprattutto le correnti d'aria invisibili. Si vede quindi come si forma la tempesta, la pioggia, le correnti di calore nell'aria, ecc. L'operatore, Kurt Stanke, è riuscito a creare immagini di una singolare suggestività.

Rijksmuseum (produzione N. V. Haghefilm) è un film olandese che mostra al pubblico, in maniera molto metodica e plastica, le collezioni, i tesori d'arte del Museo Reale Olandese.

Alpen Föhn, di produzione svizzera, presenta sotto forma di un documentario romanzato, l'immagine del vento « Föhn » delle Alpi, aggiungendovi la spiegazione popolare delle origini del fenomeno.

Il terzo gruppo — film documentari insegnamento scolastico — è stato rappresentato da quattro film prodotti dalla Gaumont-British Istructional: *The Fern*, *The Tough' Un*, *Four and Twenty Fit Girls*, e *Black Gold*.

Nel film *The Tough' Un*, il regista J. V. Durden ha dimostrato più degli altri molta comprensione per il tema in questione. Qualcuno dei

trucchi di cui si serve la ripresa di questo film sono un po' primitivi, ma in genere corrispondono al fine che si vuole raggiungere. Durante la proiezione della parte che mostra la crescita accelerata delle piante, abbiamo pensato al pioniere cecoslovacco di film scientifici, Vladimir Ulehla, professore dell'Università Masaryk, autore del film *Les mouvements des plantes* che dopo diversi anni ha suggerito altri film di questo genere.

•

In questi ultimi tempi si è potuto constatare uno sviluppo considerevole dei film culturali documentari. Ormai è superato il vecchio procedimento di ripresa con mezzi tecnici primitivi. Anche i film culturali devono produrre certe sensazioni ed emozioni, qualunque sia il tema trattato. Tali film non verranno dimenticati al pari delle pitture e delle incisioni dei vecchi maestri.

L'armonia tra la realtà e l'arte non sarà realizzata che a condizione di un'esigenza del Luther espressa nella massima: « Dem Volke aufs Maul zu schausen », che vuol dire, in altre parole: occorre osservare le reazioni del pubblico.

I film culturali e documentari interpretano di solito la vita in tutti i suoi aspetti e in profondità forse più che il rimanente della produzione. Essi possono quindi riuscire di grande attrattiva perchè fin dai tempi più remoti niente è più interessante per l'uomo e nulla commuove di più un essere vivente che la vita stessa.

SVATOPLUK JEZEK

(*Traduzione dal francese di* Edmondo Cancellieri).

Note

1. *Corrono, nell'ambiente cinematografico, voci allarmistiche circa un « ritorno dei film americani ». Per bene intendersi, è opportuno precisare che i film americani assenti in questa stagione dagli schermi italiani, sono quelli prodotti da quattro fra le maggiori case di Hollywood; mentre di altre case continuano tutt'oggi a venir proiettati film sui nostri schermi; magari anche film di qualche anno, ma non per questo meno interessanti dei più recenti. È stata la istituzione del Monopolio a provocare l'allontanamento delle quattro case dal mercato cinematografico italiano, dove, prima, le quattro case avevano istituito delle agenzie dirette. Ora, se un accordo potesse aver luogo tra il Monopolio e le quattro Case americane, ecco che i film da esse prodotti potrebbero ritornare. Questo fatto manderebbe in giubilo quegli spettatori infatuati che vedono il cinematografo solo attraverso le immagini della Garbo e le regie di Van Dyke, ma tale giubilo non interesserebbe molto. Quello che può interessare è il fatto che alcuni film americani tra i migliori, selezionati secondo un criterio altamente artistico, non vengano a mancare da noi. Tali film contribuiscono alla cultura così come vi contribuiscono film di altri paesi.*

Che la produzione italiana si sia avvantaggiata dall'assenza dei film americani delle quattro suddette case, è possibile. Ma per la cinematografia italiana esistono provvedimenti tali che, nel caso di un ritorno dei film americani, la nostra industria sarà sempre protetta così come lo è stata fino ad oggi. Invece i film americani potrebbero stimolare i produttori a intraprendere la realizzazione di film il cui contenuto e la cui forma siano di un livello superiore a quella di tanti film che vengono eseguiti soltanto perchè gli esercenti hanno bisogno di film e quindi « va bene qualsiasi cosa ». Naturalmente, se i film americani delle quattro case e di quelle altre case che oggi inviano film di secondaria importanza, ritorneranno, la selezione dovrà essere accuratissima. Essendo un film un'opera d'arte, converrà che siano scelte quelle opere le

quali mirino ad una elevazione del pubblico, che va sempre guidato, indirizzato, non male abituato come pretenderebbero certi produttori. Niente allarmi dunque. Ma una fiduciosa attesa.

2. *Bisogna non confondere movimento con ritmo. Un film può essere prolisso non ostante che gli attori nel quadro si agitino, gesticolino, corrano. È erroneo ritenere che il dinamismo dei singoli quadri possa produrre un ritmo conveniente; poichè il ritmo è creato dal montaggio dei vari quadri, montaggio che produce un racconto artisticamente equilibrato.*

3. *Si è giustamente apprezzato nei film americani, un accento tipicamente nazionale, che non consiste soltanto nel mostrare cavalli in corsa per le praterie, o alla conquista del West, ma in un susseguirsi di particolari, nella struttura stessa dei soggetti. Si vorrebbe che non pochi film italiani fossero ispirati da criteri analoghi a quelli che hanno ispirato i film americani di questo tipo. Perchè è proprio nei film americani che trattano la vita di oggi e di ieri negli U. S. A. che i registi e gli altri collaboratori al film di Hollywood hanno dato i risultati migliori.*

4. *I registi italiani o quegli stranieri che hanno fatto o fanno film in Italia, che vanno per la maggiore in quanto son detti « registi che sanno il mestiere », sono, a nostro parere, sprovvisti di un vero e proprio mestiere cinematografico, cioè sprovvisti della conoscenza di tutte le risorse che ha l'arte del cinema. Numerosi sono i film nei quali gli attori sono costantemente ripresi in mezza figura o in figura intera, e sono messi a parlare davanti alla macchina da presa, così come se si trovassero alla ribalta. Per quanto riguarda le inquadrature, esse sono monotone; è un susseguirsi di quadri in cui la diversità dei piani adottati non ha mai una intrinseca relazione con quello che gli attori debbono esprimere.*

5. *Dopo i bollettini di pubblicità delle case di produzione cinematografica, è opportuno dare un'occhiata anche al cartellone di propaganda dal momento che non c'è film che non sia decantato su tutti i muri e gli steccati della Città.*

Il cartellone è senza dubbio il mezzo di pubblicità più efficace e di più vasta applicazione. Il pubblico subisce il suo fascino in ogni istante delle proprie occupazioni senza dover interrompere minimamente queste ultime. La pubblicità opera suo malgrado, mentre passa per la strada, mentre siede al caffè, mentre percorre un lungo tragitto in tram. Vale a dire il manifesto è il mezzo di pubblicità che agisce sulla più grande massa di pubblico, è

l'indice sul quale il gusto del pubblico stesso si adatta nella ricerca involontaria di ciò che può interessare.

Queste caratteristiche del cartellone pubblicitario in generale valgono perfettamente per il cartellone cinematografico, il quale fra l'altro non illustra un lucido da scarpe, ma può essere il richiamo di un « Luciano Serra pilota ». Abbiamo voluto accennare subito a questo fatto onde poter esporre il nocciolo di questa nota e cioè che nella composizione del cartello cinematografico non sempre si tiene conto che il cinema è arte, e quelle poche volte che si cerca di tenerne conto, i risultati sono di quanto più banale e vecchio sia possibile architettare in materia di pubblicità; mentre proprio in altri settori della produzione industriale, alcuni cartelloni sono riusciti vere opere d'arte del genere (ved Dudovich, Carboni, Muggiani per citare i maggiori cartellonisti).

Ma facciamo ancora una premessa spiegandola con un esempio.

La pubblicità fatta sul cartellone può essere elementare o complessa. Supponiamo che un cartellonista, dovendo pubblicitare un lucido da scarpe, si limiti a disegnare su uno sfondo « allarmante » la scatola di lucido disposta verticalmente per dar adito di bene osservare il marchio di fabbrica; e noi avremo il primo caso, vale a dire la riproduzione nuda e cruda dell'oggetto.

Quando il cartellonista sullo stesso disegno aggiunge alla scatola famosa un'aureola di raggi di sole, noi abbiamo un secondo caso di pubblicità complessa, perchè l'aureola richiama alla mente la frase « brillante come il sole », e la pubblicità acquista un valore di allusione e di interpretazione atti a portarla su un piano molto elevato, per non dire sul piano della creazione artistica vera e propria.

Passiamo ora al campo cinematografico. Abbiamo il caso tipico di pubblicità elementare quando il cartellone presenta semplicemente i volto dell'attore o dell'attrice che interpretano il film. Questo sistema di pubblicità nel campo dell'arte cinematografica non ha ragione di sussistere (come nel campo editoriale la fotografia del volume non dice niente agli effetti del suo valore artistico) e si mantiene grazie al fenomeno del divismo.

La pubblicità complessa invece si manifesta quando il cartellone attraverso una composizione originale vuol rendere il significato complessivo del film ed il suo contenuto. Questo modo di espressione è teoricamente il più adatto per il cinematografo, solo che in realtà viene impiegato con poche risorse ed una monotonia che consola. Si può parlare addirittura di un tipo unico di cartellone cinematografico, pressapoco confezionato così: uno sfondo colorato che rappresenta in siluetta l'avvenimento principale del film e poi un paio di piani di differenti colori raffiguranti scene vere e proprie del

film, il tutto orchestrato da colori cangianti di raccordo e da fumi e nuvole più o meno simboliche: una etichetta ed una formula vera e propria.

Ecco alcuni esempi scelti a caso. « Uno scozzese alla corte del Gran Kan »: cavalli galoppanti su uno sfondo cangiante e figura completa dei due protagonisti sotto una trifora orientale; « La brigata selvaggia » di M. L'Herbier: lancieri galoppanti sullo sfondo blu notte, figura intiera dei due protagonisti che si abbracciano, lettera che brucia in primissimo piano e conseguente fumo (di passione) che avvolge gli amanti; « Deserto rosso »: visione rossastra del deserto, con la classica carovana ed il fuoco acceso il cui fumo sollevandosi compone nel cielo il viso di Marie Bell: « Il sogno di Butterfly »: ampio orizzonte marino con un minuscolo piroscafo, il cui fumaiolo getta fuori tanto fumo da formare nel cielo il viso di Fosco Giachetti rimirante la figura di Butterfly in primo piano col canocchiale, ed in primissimo piano sorridente; « Ultima giovinezza »: Raimu in visione dal cielo arancione sorride all'albero stroncato del proprio amore in figura intiera; « Ritorno all'alba »: il viso di Danielle Darrieux in primissimo piano solcato dai treni che portano in lontane città.

E può bastare.

Ora noi ci chiediamo: possibile che non ci sia altro modo di disegnare un cartellone cinematografico? Possibile che tutta la genialità e l'inventiva dei cartellonisti di fronte al cinematografo si riduca ai soliti tre piani di colori cangianti incensati di fumo, riprodotti per sovrimpressione?

D'altronde, aggiungiamo, è perfettamente inutile far passare questa monotonia per una caratteristica della pubblicità cinematografica (tecnica delle sovraimpressioni, primi piani, ecc.) perchè sappiamo benissimo che per fare la pubblicità ad uno spumante non si tira sempre in ballo il carnevalesco arlecchino...

La risposta è che in questo campo non si sente per niente desiderio del nuovo, non si tenta nessuna ricerca; ma si ripete a iosa ciò che è già stato fatto per paura dell'originalità. E così mentre negli altri settori le idee più concrete si accomunano alle fantasie più felici per dar vita a cartelloni vivi, moderni, palpitanti; nel campo del cartellone cinematografico siamo rimasti al simbolismo retorico e melodrammatico delle copertine dei romanzi di Delly collezione Salani.

È urgente, indispensabile, un soffio di aria pura che disperda i fumi simbolici e aiuti lo sviluppo di idee nuove che rendano il cartellone cinematografico degno almeno della produzione che pubblicita.

Prima di chiudere questa nota vogliamo additare alcuni cartelloni perchè artisticamente riusciti e concepiti con criteri opposti a quelli che sopra abbiamo biasimato. « Luciano Serra pilota » era rudemente tratteggiato in imma-

gini che senza rifare pedissequamente una scena, la riproducevano interpretandola in quanto aveva di essenziale. « Pel di carota » era sintetizzato dal viso sparuto dell'interprete isolato sullo sfondo nero con accanto un fiore ed un nodo scorsoio: tre « cose » staccate eppure riavvicinate da una comprensione di arte nuda e lineare, quasi trecentesca. Ed in ultimo i cartelloni di Onorato per i film comici o pseudotali, disegni tolti di peso dal giornale umoristico, ma che così ingranditi acquistano una bambinesca comicità che incanta: vedi l'ultimo per « Imputato alzatevi » con Macario. (Osvaldo Campassi).

Documenti

PROVVEDIMENTI PRESENTATI DAL MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE PER L'ESAME DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI.

1°) - Disegno di legge che modifica la composizione della Commissione per la disciplina dell'apertura di nuove sale cinematografiche.

2°) - Disegno di legge concernente l'esenzione per tre anni dall'imposta di ricchezza mobile dei redditi derivanti dalla produzione di pellicole a lungo ed a corto metraggio dichiarate nazionali.

3°) - Disegno di legge concernente l'aumento del fondo di dotazione della sezione autonoma di credito cinematografico istituita presso la Banca Nazionale del Lavoro.

4°) - Disegno di legge che istituisce in forma obbligatoria il nulla osta del Ministero della Cultura Popolare prima che sia iniziata la lavorazione dei filmi.

Il provvedimento è inteso ad assicurare che la produzione cinematografica, oltre che sana dal punto di vista politico e morale, abbia in se definitivamente elaborati gli elementi indispensabili per l'inizio della lavorazione negli stabilimenti, controllo, questo, manifestatosi indispensabile per garantire una produzione seria e meditata, capace di affermarsi nel mercato cinematografico.

5°) Regio decreto contenente le norme di esecuzione della legge 18 gennaio 1939-XVII n. 458, relativa alla concessione dei premi ai produttori di pellicole nazionali.

Il provvedimento stabilisce le formalità alle quali i produttori si dovranno conformare per ottenere il pagamento dei premi previsti dalla legge e fissa i termini entro i quali la Società Italiana Autori ed Editori deve comunicare i dati in base ai quali il Ministero della Cultura Popolare procede alle liquidazioni.

Il provvedimento inoltre istituisce una speciale Commissione per la risoluzioni di eventuali controversie e detta norme precise per la regolare tenuta del registro cinematografico presso la Società Italiana degli Autori ed Editori.

Notiziario tecnico

IL CENTENARIO DELLA FOTOGRAFIA

Nel 1839 venne resa di pubblico dominio la felice applicazione che dal nome del suo ideatore prese il nome di daguerrotipia.

Naturalmente, come tutte le scoperte di una certa importanza, anche la daguerrotipia, che altro non è che la fotografia su placca metallica, ebbe precursori, detrattori ed entusiasti. Esistono tuttora divari non lievi sulla stessa data di ideazione e sulla paternità di essa. Molti sono propensi ad attribuirne la scoperta a Joseph Nicéphore Niepce, facendola risalire all'anno 1822, e lasciano a Daguerre il merito di aver continuato e sfruttato le esperienze del suo socio Niepce.

Gian Battista della Porta (1558-1615), fisico napoletano, aveva ideato, nel sedicesimo secolo, la camera oscura, uno degli apparecchi più geniali e più utili al mondo scientifico, alle cui possibilità si deve la scoperta della fotografia e le applicazioni della cinematografia, della televisione, ecc.

In un primo tempo si servirono della camera oscura i disegnatori per meglio riprodurre le persone e gli oggetti. Infatti nella camera oscura si ottiene, dalla parte opposta all'obbiettivo, un'immagine capovolta ma estremamente nitida di ogni cosa che si trovi in luce davanti all'obbiettivo. Entrando quindi nella camera oscura, che inizialmente era grandissima, o sostituendo la parete di fondo di essa con materiale trasparente, era facile eseguire riproduzioni dirette assai rispondenti al vero e che, inoltre, non richiedevano speciale abilità pittorica.

Fu solo nei primi decenni del 1800 che sorse in taluni il desiderio di fissare in forma duratura le immagini così ottenute senza ricorrere al disegno manuale.

La genesi di questa possibilità risale probabilmente al 1814; in modo certo al 1815.

Nicéphore Niepce faceva nel 1813 il litografo. Litografare equivale a disegnare su pietra di speciali qualità e mezzo di un inchiostro formato di sapone e di un corpo grasso. Un bagno d'acido debole ed acqua gommata consolidano il disegno e permettono di ottenere stampe su carta. Questo naturalmente è il principio generale; le cose in pratica sono assai più complesse.

Niepce non sapeva disegnare; per i suoi lavori di litografo si serviva dei disegni del figlio Isidoro interessandosi invece personalmente della parte chimica del procedimento che per lui aveva una maggiore attrattiva. Esso cercò diverse vernici protettive da servire di riserva contro l'azione dell'acido ed in seguito, per evitare il disegno, tentò di fare agire direttamente la luce su queste vernici attraverso l'originale del disegno.

In tal modo, per il fatto che esso riteneva i suoi disegni difettosi, Niepce giunse a copiare automaticamente le stampe; presto si fece strada nel suo pensiero il desiderio di fissare, a mezzo della camera oscura e di opportune sostanze, l'immagine stessa della natura.

L'idea di fare riproduzioni fotografiche dal vero fu comune ai fratelli Claude e Nicéphore Niepce; tuttavia Nicéphore eseguì da solo le esperienze in tal senso.

La scoperta della fotografia consiste nel ritrovamento di sostanze atte a modificare il loro colore o la loro costituzione chimica in presenza della luce.

Nelle sue prime esperienze Niepce usò il muriato d'argento, le cui proprietà gli erano note, ma non completamente definite, attraverso la lettura del dizionario di chimica di Klaproth e Wolff, nel quale, mentre alla voce *luce* si leggeva: *Il muriato d'argento annerisce alla luce*, alla voce *muriato* si trovava: *Il muriato d'argento annerisce all'aria.*

In questo periodo le sue fotografie sono fatte direttamente su carta oppure incise su pietra o su metallo, nella camera oscura, a mezzo di sostanze che la luce colora, decolora o decompone. I successi furono scarsi.

I difetti principali di questo procedimento consistevano nella lunghissima posa necessaria nella camera oscura (con le sostanze allora adoperate si doveva posare fino ad otto o nove ore, cosa che rendeva incerte le sagome dei paesaggi a causa del variare troppo marcato delle ombre durante tale tempo) e nell'effimera durata dell'immagine che, esposta alla luce, si dissolveva in un tempo abbastanza breve.

Nel 1817 Niepce esperimentò la resina di guaiaco, il fosforo ed il bitume di giudea (asfalto). Con quest'ultima sostanza i risultati furono assai buoni; l'immagine ottenuta, appena formata, diveniva percettibile per trasparenza ed i differenti spessori di vernice impressionata davano luogo a sfumature di chiaroscuro; in conseguenza di questi risultati Niepce adottò supporti di vetro per la sua vernice.

Claude, in una lettera indirizzata a Nicéphore in data 18 luglio 1922 gli scriveva dall'Inghilterra: « Il generale Poncet è entusiasta della bellezza della tua scoperta i cui nuovi successi mi hanno causato la più viva soddisfazione ».

È per questo motivo che, secondo taluni storiografi, la data della scoperta viene fissata nel 1822: innanzi tutto perchè nessuno prima di Niepce ha fatto fotografie o riproduzioni simili, in secondo luogo perchè Niepce ha ottenuto nel 1822 riproduzioni che sono vere e proprie fotografie nel senso più esteso della parola.

A Niepce si deve inoltre l'uso di un diaframma fisso nel sistema ottico per aumentare la nitidezza delle immagini ottenute nella camera oscura. Fu tale l'ingegnosità del suo spirito che esso costruì anche un diaframma ad iride, lavoro meraviglioso, dimenticato con lui e riinventato molti anno dopo.

Il diaframma ad iride costruito da Niepce si conserva tuttora al Museo francese di Chalon-sur-Saône.

Le esperienze di Niepce furono evidentemente poco conosciute da Arago, il quale a più riprese, nel 1839, attribuì a Daguerre il maggior merito della scoperta contribuendo, forse inconsapevolmente, a diminuire i meriti spettanti al Niepce.

Egli ha affermato tra l'altro:

« L'indiscrezione di un ottico di Parigi fa conoscere a Nicéphore Niepce che Daguerre era intento ad esperienze che avevano per scopo di fissare le immagini della camera oscura.

« L'invenzione del signor Daguerre è frutto di ricerche di molti anni durante i quali egli ebbe per collaboratore il suo amico, ora morto, signor Niepce, di Chalon-sur-Saône.

« Il metodo del signor Daguerre gli è proprio; esso non appartiene che a lui e si distingue da quello del suo predecessore sia nelle premesse che nei risultati »

Niente è più falso di queste tre dichiarazioni sulle quali poi gli storici si sono basati credendo nell'autorità del grande scienziato. I fatti si sono svolti in modo del tutto diverso.

Daguerre, pittore e proprietario del Diorama, era venuto a conoscenza, nel 1827, per l'indiscrezione dell'ottico parigino Carpentier, che Niepce era intento ad esperienze che tendevano a fissare le immagini ottenute nella camera oscura. Nel Diorama, che fruttò ricchezze immense al suo ideatore e proprietario, si effettuavano rappresentazioni di paesaggi e di vedute la cui caratteristica principale era quella di sembrare reali sia per gli effetti prospettici che per la felice distribuzione delle luci, le cui variazioni lente e progressive creavano stati ambientali di grande efficacia spettacolare.

Nell'estate del 1823, nel suo laboratorio, chiuso a causa del caldo, Daguerre notò l'immagine di un albero proiettata da un minuscolo foro della finestra su un suo quadro appena finito. Il giorno dopo, per caso, guardando il quadro, egli ebbe la sorpresa di vedervi l'albero leggermente disegnato.

Ciò gli diede l'idea di fissare in modo duraturo le immagini della camera oscura e, tentando di riprodurre l'esperienza potè stabilire che il fenomeno era dovuto alla sensibilità per la luce dell'iodio e degli ioduri.

Questo fatto, raccontato da Daguerre, non è provato ed ha tutta l'aria di una bugia ideata per stabilire una priorità storica che in effetti non esisteva.

La verità è che Daguerre s'interessò alla fotografia solo quando ebbe nozione delle esperienze di Niepce, del quale riuscì a diventare socio il 14 dicembre 1829, in un periodo in cui il Niepce, per mancanza di denaro, si vide costretto a cedere al ricco parigino la descrizione dei vari procedimenti eliografici da lui ideati.

Per il vero Daguerre stimò sempre molto Niepce fino alla morte e prese l'iniziativa completa delle esperienze solo allorchè potè constatare l'inettitudine e l'incapacità di Isidoro Niepce, che per contratto succedeva al padre nella società Niepce-Daguerre, nel continuare ricerche di così grande importanza.

Nicéphore Niepce (7 marzo 1765 - 3 luglio 1833) fu il vero precursore della fotografia; a lui si deve la scoperta delle proprietà dell'ioduro d'argento. Fu scienziato modesto; nonostante le sue numerose scoperte anche in altri campi della tecnica morì poverissimo e quasi sconosciuto.

Daguerre (18 novembre 1787 - 10 luglio 1851) fu invece l'artista brillante e mondano, colui che applicò con genialità la nuova invenzione. Di lui si è detto che *mostrò del genio nell'applicazione delle idee degli altri.* Alla sua morte era ricchissimo e carico di onori.

Nei primi giorni del gennaio 1839 una commissione, composta degli scienziati Humbolt, Biot ed Arago si recò da Daguerre, per incarico dell'Accademia delle Scienze. Daguerre fece conoscere i suoi procedimenti e fece osservare i risultati da lui ottenuti con la daguerrotipia. Il 7 gennaio 1839 Arago riferiva all'Accademia l'esito della visita parlando in termini entusiastici dei lavori di Daguerre. Il 3 luglio 1839 Arago faceva inoltre un'analoga comunicazione alla Camera dei Deputati ed il 30 luglio Gay-Lussac fece conoscere la daguerrotipia alla Camera dei Pari, senza ricordare affatto i lavori di Niepce.

Lo Stato francese acquistò i brevetti, ed Arago, a nome del Governo, il 19 agosto 1839, comunicava all'Accademia delle Scienze i principi della scoperta facendone offerta al mondo degli scienziati.

La tecnica della fotografia fu volgarizzata dallo stesso Daguerre nel 1839 e l'edizione fu tradotta in molte lingue.

Tra i precursori della fotografia ricordiamo:

Thomas Wedgewood (1771-1877), il quale sembra abbia concepito l'idea del disegno fotografico; idea incompletamente espressa e scarsamente realizzata a causa della promatura morte di Wedgewood.

Fox Talbot (1880-1877), ricco inglese, che aveva fatto il 31 gennaio 1839 una comunicazione alla Royal Society sui suoi *disegni fotogenici,* rivendicò energicamente, per quanto inutilmente, la paternità dell'invenzione della fotografia. A lui si devono le segnalazioni sulle proprietà del nitrato d'argento; le sue esperienze furono pubblicate nel 1839 nell'opera *Photogenic Drawing.* Il suo procedimento, chiamato Calotipia, ebbe minor successo della dagherrotipia fin quando non fu perfezionato da Blanquart-Evart.

Tra i precursori occorre ricordare anche John Herschel (1792-1871) il quale segnalò l'iposolfuro di sodio come agente fissatore.

A Herschel si deve l'uso della parola *fotografia;* taluni ne attribuiscono la paternità all'astronomo tedesco Mädler, altri ad Arago.

In un primo tempo gli apparecchi si chiamavano *daguerrotipi* e le fotografie *immagini daguerriane.*

Lo scozzese Mungo Ponton trovò le proprietà fotografiche del bicromato di potassio; i processi al collodio furono trovati secondo alcuni dai francesi Domont e Ménard nel 1847, secondo altri dall'inglese F. Scott Archer.

A questo procedimento, chiamato del collodio umido, succede dopo poco tempo l'altro del collodio secco che segna il primo passo verso la moderna lastra.

George Eastman, fondatore della Kodak, fu il primo a creare il film in bobina.

Il fisico Wheatstone pose il principio della visione binoculare e Brewster ne realizzò nel 1844 l'applicazione alla fotografia.

Nella preistoria del cinema si trovano dapprima i nomi di Plateau e di Stampfer, i quali stabilirono il principio della successione delle immagini su striscie di cartone montate all'interno di un cilindro rotante (*Phénakistoscope* di Plateau e *Zootrope* di Stampfer).

Un brevetto americano di A. B. Brown (10 agosto 1839) stabilì il principio del cambio di esposizione a mezzo di un otturatore rotante.

Eadweard Muybridge, inglese emigrato negli Stati Uniti, fece le sue prime prove di fotografie di animali in movimento a mezzo di apparecchi multipli, nel tempo stesso che Jules Marey faceva le sue analisi dei movimenti che sono tuttora considerate modelli del genere.

Ducos du Hauron, uno dei creatori della selezione tricroma, prese, nel 1864, un brevetto che precorreva la costruzione di un apparecchio che non fu mai eseguito.

Jenkins, fondatore della società S.M.P.E. costruì nel 1893 una macchina da presa, chiamata *Phantoskop* che non ebbe alcuna applicazione commerciale. Thomas Armat realizzò invece per primo e con successo un proiettore.

Non sono da trascurare in questa breve storia i lavori dell'inglese Friese-Greene e quelli dell'americano Thomas Alma Edison.

Auguste e Louis Lumière diedero con un apparecchio nominato *cinematografo* una rappresentazione pubblica a Parigi nel 1895, e furono anche i primi a costruire un apparecchio per la presa e la proiezione delle immagini in movimento nel quale veniva utilizzata la pellicola perforata.

I libri

Henri Diamant-Berger: *Le Cinéma*, edizione « La Renaissance du Livre », 78, Boulevard Saint Michel, Parigi.

Il volume di Diamant-Berger è stato scritto nel 1919 e quindi, ormai, sono passati ben venti anni dalla sua pubblicazione. Venti anni sono una immensità per un'arte così giovane come la cinematografia e si potrebbe credere che la lettura di un libro così fuori tempo sia priva di interesse. Ma ciò non è vero e non dobbiamo meravigliarcene se pensiamo che, eccettuati alcuni particolari tecnici, i problemi del film sotto molti aspetti sono rimasti gli stessi.

Già fin d'allora, ed ancora prima, si era compresa la sua importanza e ricorderemo come Adolfo Brisson, uno degli scrittori che hanno amato dall'inizio la settima arte — o arte muta come si diceva allora — fin dal 1914 potè dire che la scoperta del cinema sarebbe stata tanto importante quanto quella della stampa. Effettivamente tale predizione va dimostrandosi sempre più per vera, specialmente in un'epoca in cui la cinematografia non è più soltanto uno spettacolo od un fattore economico, ma ha acquistato grande importanza nel campo del film documentario, politico, didattico, scientifico e di propaganda.

Diamant Berger è un fautore del film nazionale e dice, giustamente, che i film girati in Francia da francesi dovrebbero avere un carattere tale da individuare subito la loro nazionalità. Ciò vale, naturalmente, anche per i film italiani, tedeschi o americani. Un film deve rivelare il paese di origine poichè, se è vero che il cinema è un commercio internazionale, è anche vero che non vi è un'arte internazionale perchè un artista ha sempre una patria, ed è proprio per la sua arte ed i suoi artisti che una nazione acquista una data fisonomia. In pittura, in musica, in letteratura si è cominciato col copiare gli antichi e gli stranieri prima che la mentalità nazionale fosse matura per creare, per ognuna di queste arti, una forma nuova dalla quale si

potesse riconoscere il paese di origine. Naturalmente il cinema esige anche una produzione corrente che non ci interessa molto perchè effettuata in troppo grande quantità e troppo in fretta per essere artistica, tuttavia anche da questa produzione corrente risulta un certo carattere generale che non lascia alcun dubbio sulla provenienza.

L'importanza del soggetto e della sceneggiatura era riconosciuta anche allora e Diamant-Berger afferma che ciò che decide del valore di un film non è il denaro che vi si è speso, ma il tempo impiegato a concepirlo. Prima di iniziare la lavorazione occorre che tutto sia stato studiato e calcolato fin nei minimi dettagli. L'improvvisazione riducendo al minimo, per non dire a zero, l'importanza del soggetto e della sceneggiatura, impedisce di affrontare soggetti seri con un contenuto ideologico Un soggetto deve essere anzitutto originale e non la banale ripetizione di situazioni già sfruttate; occorre tener sempre presente che non è di parole che si ha bisogno ma di idee, di situazioni, di scene. È completamente inutile annerire della carta quàndo non si ha nulla da dire e nel comporre un soggetto non si dovrebbe mai dimenticare che da esso, e dalla sua sceneggiatura, dipende in massima parte il successo di un film. Per fare una buona sceneggiatura occorre poi che il soggetto sia completo, comprendente un'idea centrale, dei tipi, delle scene, un'esposizione chiara ed un finale.

È dal soggetto che dipende in molta parte il carattere nazionale di un film come pure la sua profondità.

Come deve essere un soggetto? La sua forma letteraria non ha che una importanza secondaria, ma siccome è da essa che dipende la comprensione esatta della trama non sarà inutile scriverlo accuratamente. Una parola male impiegata, una frase mal costruita possono creare un'errore di interpretazione. Non è probabile che un cattivo scrittore sia capace di creare un buon soggetto ed una buona sceneggiatura. L'imperfezione della forma è una negligenza significativa e generalmente corrisponde al pensiero. Naturalmente avviene qualche volta che un uomo privo d'istruzione abbia delle buone idee, ma il male è che egli troverà difficoltà ad esprimerle, ed a farle comprendere così come sono state da lui concepite. In questo caso gli tornerebbe utile la collaborazione con uno scrittore, con il quale acquisterà una stretta comunione intellettuale che in definitiva sarà a lui stesso molto utile.

La sceneggiatura dovrà essere sempre preceduta da un breve riassunto del soggetto che ne indichi le linee generali e che serva di guida psicologica alla sceneggiatura stessa. Inoltre sarà anche opportuno fare un elenco dei vari personaggi con una loro descrizione fisica e morale, ciò che potrà agevolare la scelta degli attori. La scenografia, poi, dovrà essere accuratamente

descritta nei più minuti particolari, sia che si tratti di un interno che di un esterno. Trattandosi di interni dovrà essere indicata l'ubicazione delle pareti, la disposizione delle porte e delle finestre, indicato lo stile, enumerati i mobili, il loro collocamento e le loro dimensioni. Sarà interessante conoscere su quali prospettive si aprono porte, finestre, abbaini, ecc., dovranno essere individuate le sorgenti di luce, stabilita la loro intensità, ed essere indicata l'ora del giorno in cui si presuppone si svolga l'azione, ecc. Non si deve dimenticare che la luce ha una parte importantissima nel film e che da essa dipende molte volte l'atmosfera di una data scena. L'illuminazione deve essere psicologica, occorre dunque che i suoi effetti siano stabiliti in precedenza. Inoltre, i così detti giuochi di luce vanno usati con parsimonia e nulla è più illogico che la loro sovrabbondanza. Un film non è una successione di quadri e di fotografie, ma l'espressione di un pensiero. Un film sovraccarico di effetti fotografici fa la stessa impressione di una frase sovraccarica di immagini, di allegorie, di ridondanze, ecc. Tutti mezzi, questi, che presi isolatamente possono concorrere al successo e produrre un'ottima impressione ma la cui profusione stanca ed annoia.

Gli esterni, secondo l'autore, devono essere descritti con altrettanta minuzia ed accuratezza. Tutto esiste e tutto si deve trovare. Basterà che il regista cerchi e non si limiti alla scelta di località convenzionali sfruttate in una stragrande quantità di film. Diamant-Berger si lamenta che i registi francesi del suo tempo limitino gli esterni a quei pochi che si trovano nei pressi dei teatri di posa o tutt'al più alla sfruttatissima Costa Azzurra. Egli, in un'epoca in cui il cinema era ancora muto, consiglia di scrivere nella sceneggiatura le parole da pronunziarsi dagli attori durante lo svolgimento dell'azione. Inoltre è dell'opinione che nella sceneggiatura di un film si debba già pensare, almeno in linea generale, al montaggio e quindi fra l'altro dovrebbe essere sempre indicata in metri la lunghezza approssimativa di una data scena. Il principale difetto, che nuoce generalmente alle sceneggiature, è l'imprecisione e la mancanza del dettaglio. Non si deve mai dimenticare che il cinema è uno strumento psicologico incomparabile. Esso può descrivere con una finezza ed una precisione sbalorditivi. Quindi nulla dovrebbe essere lasciato all'imprevisto e, poichè tutto serve a creare un'atmosfera in un film, non si dovrebbe disperdere la nostra attenzione con mille sensazioni non ricercate, astruse ed inopportune. La sceneggiatura deve procedere con tocchi leggeri, con intuizione, con sottigliezza. Un gesto, un sorriso, un primo piano, una visione fuggitiva bastano ad orientare lo spettatore. Per mostrarci per esempio che una donna è civetta sarebbe stato cosa facile all'epoca del muto indicarlo in una didascalia ed oggi, che il cinema è par-

lato, farcelo apprendere dalle parole di qualche altro personaggio. Ma è molto più cinematografico il farcelo capire un po' per volta, senza accentuare mai troppo. Un po' di cipria, uno sguardo furtivo in uno specchio, un sorriso compiacente bastano a fissare un carattere in modo più piacevole e reale per lo spettatore. È a forza di sfumature che l'autore nutrisce, prepara, ed intrattiene l'azione.

Un procedimento infantile, spesso usato anche oggi in cui la tecnica è tanto progredita, è quello di mostrarci con l'azione quello che pensano gli attori. In un'angolo dello schermo una scena, spesso già vista se si tratta di un ricordo, ha la funzione di indicare quello che un attore pensa.

In questi casi si può ricorrere a risorse migliori. Se, per esempio, un attore pensa alla donna amata che abbiamo visto abbracciare in una scena precedente del film, generalmente non si trova di meglio che riprodurre esattamente la scena dell'abbraccio o del bacio come è stata vista in precedenza. Questo è falso perchè l'attore, di cui noi vogliamo riprodurre visivamente il pensiero, non ha visto quello che abbiamo visto noi. Egli rivedrà il volto della donna insieme a qualsiasi altro dettaglio che lo abbia colpito in quel momento, ed è questo che bisognerà mostrare allo spettatore tenendo ben presente che con il pensiero non si rivede quasi mai sè stessi. La semplice ripetizione di una scena precedente è falsa perchè noi non siamo degli allucinati. Con dei richiami di oggetti, con delle allusioni discrete, con delle riapparizioni parziali, si può benissimo risolvere la questione senza ricorrere ai vecchi trucchi. I sogni, le apparizioni, i ricordi, devono essere riprodotti in modo differente da quella che fu la scena originale. Nella realtà essi sono spesso bruschi, impreveduti, incompleti, irreali, quasi sempre sintetici, mai troppo precisi. Vi è sempre nei nostri ricordi un misto del tempo presente, mai essi si presentano con una purezza ed una precisione assolute, nè mai noi riviviamo molto lungamente un episodio del passato. Se cerchaimo nei nostri ricordi troveremo un'attitudine, uno sguardo, uno scorcio, raramente qualche cosa di più, e presto ricadremo in quel vago amalgama di idee e di visioni che formano tutte le nostre fantasticherie. Un pensiero noi lo comprenderemo visivamente sempre meglio, scorgendo su di un volto umano il riflesso delle sue sensazioni interiori, che non mediante una visione.

Per quanto riguarda la recitazione vi sono in questo volume pensieri e concetti degni veramente di considerazione. Secondo l'autore l'interpretazione deve essere profonda, intelligente ed intensamente ponderata. L'attore non deve esistere che per essere l'incarnazione del pensiero dell'autore e quindi egli deve essere ben compenetrato del soggetto e la sua parte deve comprenderla alla perfezione, e non solo l'attore ma anche il regista che

è la sua guida. Sta al regista saper scegliere l'espressione giusta fra quelle che l'attore può offrirgli, come pure è compito del regista provocare nell'attore l'espressione voluta, poichè spesso quest'ultimo ignora quello che può rendere. L'attore sarà un vero artista cinematografico il giorno in cui saprà trasfondere nel suo giuoco mimico tutte le sfumature del pensiero. Noi seguiamo con gioia sul volto e sulla recitazione di un attore un'idea che si sviluppa normalmente e di cui si riesca ad afferrare tutte le gradazioni. Spesso accade che, dopo un interessante abbozzo, un'espressione incomprensibile venga a disturbarci o a mettere la nostra immaginazione su di una falsa strada. In questo caso l'attore, od il regista, si sono sbagliati. È la collaborazione intelligente e disciplinata di questi due personaggi che deve trovare la misura giusta. Sta al regista cogliere di ogni espressione dell'attore il punto culminante e non si deve al riguardo mai dimenticare che anche il più grande attore è incapace di mantenere una data espressione drammatica per più di qualche secondo e quindi bisognerà coglierla al volo. È per questo che la potenzialità espressiva di alcuni attori varia a seconda di chi li dirige.

L'espressione non dovrà inoltre essere mai troppo accentuata poichè essa subisce sullo schermo un ingrandimento che facilmente potrà trasformarla in caricatura. Dice a questo proposito giustamente il Bergson che per quanto regolare sia una fisonomia, per quanto armoniosi ne siano i lineamenti, vi si scorgerà sempre l'accenno di una ruga, l'abbozzo di una possibile smorfia e l'arte del caricaturista (che tale è il Bergson) sta appunto nel saper cogliere questo movimento qualche impercettibile, e di renderlo, ingrandendolo, visibile agli occhi di tutti.

La proiezione opera meccanicamente per noi questo ingrandimento e quindi nella recitazione cinematografica occorre accontentarsi di espressioni lievi, mai troppo marcate affinchè non diventino contratte, esagerate ed insopportabili per lo spettatore. Il cinema svela facilmente i pensieri che si agitano dietro la maschera di un volto e lo spettatore può leggere come in un libro stampato su quelle fisionomie che nei primi piani sembrano viste dietro una lente di ingradimento, e l'attore non dovrebbe mai dimenticarsene. Si comprende facilmente, senza che vi sia bisogno di insistervi, quanto grande sia l'importanza di un'ottima sceneggiatura per l'interprete. È la sceneggiatura che deve indicare e sviluppare il corso psicologico degli avvenimenti di un film e quindi deve contenere tutte quelle indicazioni e quelle sfumature di dettaglio di cui l'attore ha bisogno per comporre il suo personaggio. Sarebbe ottima cosa, e molto vantaggiosa per gli attori, se durante la lavora-

zione si mostrassero loro, volta per volta, i pezzi girati in modo che loro stessi potessero giudicare dei loro difetti e correggersene.

Parlando della fotografia Diamant-Berger dice che essa non è tutto al cinema ma che ne è la materia prima, e lo strumento indispensabile. Tecnicamente essa deve essere perfetta poichè una buona fotografia è altrettanto necessaria per un buon film che una buona stoffa per un buon vestito. Interessante è leggere quanto si diceva 20 anni fa del cinema a colori. L'autore dopo aver affermato che la fotografia a colori non ha trovato ancora la sua completa realizzazione al cinema dice di non credere che tale scoperta possa rivoluzionare, come da molti si prevede in modo alquanto semplicistico, il mondo cinematografico; poichè il colore sarà la perfezione per la scenografia, ma non per la realtà. La fotografia trasforma i colori in ombre e luci e spesso il risultato visivo vi guadagna, il tutto consiste nel saper sfruttare la gamma delle luci e delle ombre.

Gli effetti di luce devono avere un carattere psicologico. Essi devono concorrere a dare all'attore l'espressione voluta. È evidente che l'illuminazione contribuisce ad accentuare od attenuare un'espressione ed alle volte serve quasi a modellarla. Il rilievo, l'ombra, la luce sfolgorante prendono davanti ai nostri occhi un loro significato e certamente non sono indipendenti dall'azione. La fotografia non può essere considerata e sè, poichè un film non è una serie di quadri ma è, o per lo meno dovrebbe essere, una azione, un pensiero. Tutto deve essere prestabilito e l'usarla male e a proposito è demolire il significato che essa può avere agli occhi dello spettatore. Usufruire degli effetti di luce con troppa frequenza od in un modo troppo accentuato e quasi violento, vuol dire diminuire l'importanza e sovraccaricare inutilmente il film. Si può concepire il più bel film del mondo anche senza effetti di luce. Che dire di quei film il cui unico pregio è una serie di luci calde, di ombre sapienti, di illuminazioni effettuate dall'alto, dal basso, di fianco, di dietro? Significa stancare inutilmente lo spettatore e l'effetto ottenuto sarà quello di avergli procurato il male agli occhi alla fine dello spettacolo.

Quindi lo scenarista e il regista devono dosare sapientemente gli effetti fotogràfici, se vogliono riuscire nell'intento voluto. Qualora nella sceneggiatura gli effetti di luce siano solo accennati dovrà essere il regista a dettagliare e precisare le intenzioni dello scrittore.

All'epoca in cui Diamant-Berger scrisse il libro, il cinema era muto e si era forse ancora lontani dal prevedere l'avvento del sonoro; pertanto riferisco testualmente quanto pensava giustamente al riguardo l'autore: « Il cinema non ha la parola; il giorno in cui l'avrà essa non sarà che un acces-

sorio. È un bene che non l'abbia avuta nascendo; essa lo avrebbe ingannato sulla sua vera essenza ».

Nel libro si parla, se pur non molto estesamente, anche della cinematografia dei vari paesi e per quanto concerne la produzione italiana di quei tempi ecco quanto è detto da Diamant-Berger: « Al momento preciso in cui scoppiò la guerra l'Italia era arrivata quasi al suo apogeo, i suoi film non hanno poi progredito. È l'epoca di *Cabiria* e dei migliori film di Lyda Borelli e Francesca Bertini. I suoi paesaggi sono pieni di sole; e la sua esuberanza, l'espressione sensuale ed armoniosa dei suoi artisti, il suo gusto meridionale di lusso, ed una innegabile arditezza finanziaria le permettono di preludere gloriosamente alla cinematografia moderna ».

È bene ricordare quanto la cinematografia mondiale sia debitrice alla cinematografia italiana specialmente quando questo riconoscimento ci viene da paesi così poco proclivi ad ammettere che esistano dei meriti all'infuori della propria nazione.

V. B.

I film

IMPUTATO, ALZATEVI!

Paese d'origine: Italia - *Casa di Produzione*: Alfa Film - *Direttore di Produzione*: Eugenio Fontana - *Regista*: Mario Mattoli - *Soggetto di* Francini - *Sceneggiatura*: Mario Mattoli e Vittorio Metz, con la collaborazione di: Benedetto, Ugo Chiarelli, Vito De Bellis, Nino Guareschi, Carlo Manzoni, Marcello Marchesi, Vincenzo Rovi Simili, Steno - *Operatore*: Arturo Gallea - *Scenografia di* Pietro Filippone - *Musica di* Vittorio Mascheroni - *Montaggio di* Fernando Tropea - *Interpreti*: Erminio Macario, Greta Gonda, Lelia Guarni, Armando Migliari, Enzo Biliotti, Lauro Gazzolo.

Il film comico in Italia

Il comico è uno dei generi classici, e tradizionali, del cinematografo; ognuno ne conosce l'evoluzione vitale e la potenza visiva. Ma in Italia il genere, seppure vanta un passato remolto ricco di materiale e di interesse retrospettivo, non è stato in seguito fortunato, nè per quantità nè per qualità di iniziative. È probabile che oggi, per paradosso, si possa perfin dire che un cinema comico, esteticamente capace di suggestioni e di influenze sul cammino di tutta una « civiltà » in seno al movimento del cinematografo, non vi sia mai stato in Italia. Come al contrario, è certa la precisa influenza italiana sul Griffith di certi film e su tutto il film in costume, ecc. In verità, le antiche « scene comiche » nostrane non erano che farse teatrali fedelmente fotografate soprattutto ai primordi; poi, sviluppandosi internamente e spontaneamente il materiale espressivo, si giunse a qualche invenzione dinamica di una certa vivezza; sarà eccessivo però affermare che tali invenzioni non precorsero nulla? e che proprio mentre nascevano, furono spiaccicate come insetti dalla chiave autentica del cinema comico, sorta in quel tempo, venutaci dall'America?

La stessa cosa può dirsi di ogni altro cinema europeo; i francesi avevano Prince e altri, così i tedeschi e i danesi, i loro inesauribili fornitori di facile riso: ma quando giunse la ventata nuova e irresistibile di Mack Sennett e delle sue milizie, Polidor e Cretinetti, Prince e Fritz Buch si rivelarono improvvisamente stanchi e sorpassati; s'afflosciarono come camere d'aria esauste. Polidor fu tra quelli che resistettero più a lungo, mentre in Francia sorse Max Linder, autentica forza comica, sinceramente cinematografica, « nuova ». Ma ormai il comico americano, oltre a vantare una sì ricca fonte, s'era venuto formando una tradizione, fornita di schemi sui quali sempre nuove energie interpretative e creative potevano sorgere. Mancando da noi la tradizione schietta, avemmo sempre le farse

teatrali, e i «caratteristi» comici, quali il Bilancia e il Bandini, usati come condimento nei film serii; o nei comico-sentimentali di Diomira Jacobini e di Carmen Boni.

E mentre Chaplin, Keaton, Harold Loyd e lo stesso Max Linder si svincolavano dai «two-reels» e incominciavano una produzione di film comici di lunghezza pari ai film di ogni altro genere, uscendo dalla macchietta per farsi personaggi, e personaggi tra i più autentici e meglio definiti del cinematografo, le «scene comiche» europee non potevano che decadere, fino a scomparire. In Europa, forse, l'unico tentativo comico importante dopo quelli «classici» americani e quello di Linder, fu quello danese della combinazione Pat-Patachon, noti in Danimarca come Fyr e Bi, diretti da Lau Lauritzen, e che iniziarono una serie di film comici di lunghezza normale già nel 1921. E venuti dal circo equestre; possedevano un tono comico non inferiore, poniamo, a quello della consimile coppia Laurel-Hardy.

Caratteristiche del soggetto

In fondo, tutto sommato, il vero primo film comico di buona cifra, fatto in Italia, è forse addirittura quest'ultimo *Imputato, alzatevi!* con Macario. Difatti i precedenti più vicini (ammesso, per l'appunto, che i lontani non lasciarono traccia) non segnarono veramente un avvio risoluto. *Aria di paese*, il primo film di Macario, realizzato cinque-sei anni fa, era piuttosto monotono e senza fantasia, imitato di sana pianta, tra keatoniano e chapliniano, ma nel modo più facile: per es., un finale in campo lungo sul protagonista che si allontana per una lunga strada, solo, sconsolato. Troppo, troppo facile imitazione! In precedenza, s'era tentato di lanciare nel cinema la maschera petroliniana: ma non si fece, in fondo, che riprendere senza fantasia un documento teatrale (*Nerone*) o ripetere con maggiore sforzo, ma risultato analogamente teatrale, una tipica interpretazione di Petrolini sul palcoscenico (*Il medico per forza*). Quei due film, a cui si può aggiungere il patetico *Cortile*, hanno ormai soltanto una funzione storica in rapporto alla figura dell'attore, conservata in qualche modo, e sua pure non con lo spicco ineguagliabile ch'essa aveva immersa nel suo mezzo naturale, per la memoria di coloro che lo videro e per comodo di tutti gli altri. Si lanciarono poi altri attori, ma per varie ragioni essi non risultarono «buffoni» clowneschi, com'è nella giusta e ormai inderogabile tradizione del cinema umoristico,bensì degli interpreti ameni o cosa simile: i De Filippo, d'altronde, a nostro parere, dotatissimi anche per lo schermo (quantunque le loro prove non siano tutte riuscite), Viviani, Musco, Falconi, ecc., Totò, che potrebbe sul serio divenire un personaggio comico specialissimo, e in regola «storicamente», non è stato nè abilmente diretto nè succosamente provveduto di trovate. I suoi film non fanno testo, a tutt'oggi. E quindi *Imputato, alzatevi!* arriva giustamente come il primo film comico italiano compiuto e persuasivo.

La sceneggiatura

Nella tradizione, s'è detto, ma pure apportandovi un elemento nuovo: il riso italiano, allegro e senza sottintesi o malinconici o diabolici; ritroritrovabile nelle radici più sostanziose, e rinfrescato dalla giovane linfa fornita da quel tipo di umorismo facile, popolaresco, alla portata di ognuno, ma pure capace di sottigliezze irrazionali e ricchissimo di inventiva, che i giornali umoristici nostrani hanno da qualche anno portato addirittura sulla pedana della moda. Un

artista autentico come Zavattini è alla testa di tale recente e ben vasto movimento (quanti nomi nuovi di giovani scrittori umoristici sono usciti alla luce in brevissimo tempo?), e dalle fantasie poetiche di lui si arriva alla romanesca abilità comica di un Metz, il quale è da porre in un gradino assai meno elevato (se non altro, per ragioni stilistiche) ma pure è uomo dalle numerisisissime trovate azzeccate e sonanti, che toccano subito il segno. Metz è difatti il principale autore del film di Macario, aiutato per la parte tecnica da Mattòli: i due firmano la sceneggiatura di *Imputato, alzatevi!*, con la collaborazione di altri noti umoristi, il più interessante dei quali ci sembra il Manzoni, sceneggiatura nata su un soggetto di Francini. Strano che non si sia finora pensato a Mosca, la forza più viva e singolare del giornalismo umoristico attuale.

Leggendo tale sceneggiatura si notano più chiari i pregi e i difetti del film. Partendo da un giudizio base di piena lode al risultato sullo schermo, convalidato dalle risate del pubblico, risate quali non s'udivano da tempo e che riportaron di colpo la nostra affettuosa memoria ai tempi che il cinema americano forniva a getto ininterrotto ingenui capilavori non ancora dimenticato, e risate più fresche, meno « strappate », non più eccitate da sorgenti violente come fu le ultime volte (Marx, Ritz), partendo dunque dalla lode generica, esaminiamo intanto i difetti. Ci potemmo accorgere che certe trovate non raggiungevano l'effetto voluto, e già in proiezione pensammo: evidentemente, gli autori a questo punto intendevano raggiungere questo e questo obbiettivo. Riguardando la sceneggiatura, appare ancora più netto.

Quando per es. Macario nitrisce e viene inseguito dallo squadrone di cavalleria, dovemmo faticare, con pazienza, per ricordarci che il siero della iniezione era siero di cavallo femmina: che svegliava la curiosità dei cavalli maschi. Già prima, le risposte isolate di altri cavalli ci parvero semplice segno di solidarietà di razza; mentre nella sceneggiatura troveremo un'indicazione non realizzata: « i cavalli guardano interessatissimi ». L'inseguimento dello squadrone doveva diventare una carica pazza, terrificante, da scuotere letteralmente lo schermo; invece i cavalli si comportano assai paciosi e irresoluti, e non risulta l'indicazione finale (pure di sceneggiatura) che doveva essere una trovata: giunti al cancello dove Macario si rifugia, e anzi egli sale delle scale, i cavalli guardano in aria stupiti. Movimento confuso e poco pregnante, in realizzazione.

137. (*Partic.*). Scatola delle iniezioni con la dicitura:

— SIERO CAVALLO FEMMINA. C. 38. — « Attenzione: *La seconda iniezione deve essere fatta entro* 5 *minuti dalla prima* ».

DOTTORE: ... e adesso stai tranquillo: fra cinque minuti precisi faremo la seconda... e tutto è a posto...

138. (*P.A.*). Il dottore si dirige verso un tavolino e comincia a preparare una enorme siringa con una fiala gigantesca.

Cipriano lo guarda preoccupato.

CIPRIANO: E quella che cos'è?

DOTTORE: La seconda...

CIPRIANO: Non avresti un numero piccolo...

DOTTORE: No... è la dose che ci vuole.

Cipriano comincia a preoccuparsi.

CIPRIANO: Ma... si fa a rate?...

DOTTORE: Stai fermo... stai calmo... se ti ecciti può essere pericoloso...

Si avvicina con la grande siringa.

139. (*M.C.L.*). Cipriano comincia a girare intorno al tavolo.

CIPRIANO: No eh... quella non la faccio... non insistere... grazie...

DOTTORE: Non fare la femminuccia... fermati... non t'eccitare...

Cipriano, ormai spaventatissimo, corre per la stanza come se giocasse a rimpiattino.

CIPRIANO: No... no... grazie... scusami tanto, ma ho fretta...

Ha preso la giacca e il cappello ed infila la porta a gran velocità.

140. (*P.A.*). Il dottore preoccupatissimo si precipita ad un telefono interno:

DOTTORE: Disgraziato!

DOTTORE: Portiere... portiere... chiudete subito... nessuno deve uscire... per nessun motivo...

Suona dei campanelli.

Atrio ingresso clinica.

141. (*M.C.L.*). Cipriano scende di corsa la scala, ma si arresta vedendo...

Musica.

142. (*M.C.L.*). ...il portiere che chiude la porta e si mette davanti in attesa.

143. (*P.A.*). Cipriano si guarda intorno e infila un altro corridoio.

Gabinetto esperienze.

144. (*P.A.*). Il dottore sta dando concitatamente ordini a quattro infermieri e quattro infermiere tra le quali è Giorgetta.

DOTTORE: Presto... bisogna fargli la seconda iniezione entro tre minuti... chi lo trova gliela faccia immediatamente...

Gli infermieri stanno preparando delle siringhe ognuna delle dimensioni di quella che ha terrorizzato Cipriano.

Scala secondaria.

145. (*P.A. — Panoramica*). Cipriano sale cautamente guardandosi sospettoso indietro...

Continua sempre la musica.

Si avvicina ad una porta e guarda attraverso la serratura.

Studio del dottore.

146. (*M.C.L.*). Gli infermieri si precipitano in tutte le direzioni, mentre il dottore urla:

DOTTORE: Presto... mancano due minuti...

Spogliatoio.

147. (*P.A.*). La porta si chiude ed appare la testa di Cipriano che scruta sospettoso.

Scala secondaria.

148. (*P.A. — Panoramica*). Un infermiere con la siringa in mano si avvicina in punta dei piedi, dirigendo l'ago verso il sedere di Cipriano.

La musica sottolinea l'azione.

Spogliatoio.

149. (*P.A.*). Cipriano ha l'espressione soddisfatta e sta per avanzare, quando lancia un urlo e balza in avanti, portandosi una mano sul punto in cui è stata fatta l'iniezione.

Il ritmo del commento musicale segue sempre l'azione.

La corsia.

150. (*C. L.*). Le infermiere corrono nei due sensi, con le siringhe in mano.

Atrio.

151. (*M.C.L.*). Un infermiere arriva di corsa e chiede al portiere:

INFERMIERE: L'hai visto?

PORTIERE: Si... è andato da quella parte...

L'infermiere si slancia di corsa.

La corsia.

152. (*P.A.*). L'ambiente è vuoto. Un infermiera guarda da una porta e si accorge che...

153. (*M.C.L.*). Cipriano esce da un'altra porta chiudendola dietro di sè.

L'infermiere avanza di corsa in punta di piedi verso la porta.

Altro ambiente.

154. (*P.A.*). Cipriano è appoggiato alla porta con l'aria di chi riprende fiato.

Continua la musica.

Ad un tratto lancia un urlo poichè gli hanno fatto l'iniezione attraverso il buco della serratura.

(*Panoramica*).

Fa per scappare ma un infermiere gli sbarra il passo.

Dopo un attimo d'indecisione si slancia verso la finestra.

Esterno cortile.

115. (*M.C.L.*). Un infermiere esce nel cortile, si guarda intorno e poi alzando la testa ha un sorriso di soddisfazione e si nasconde.

156. (*C.L.*). Dal basso si vede Cipriano che uscito da una finestra si sta calando lungo il tubo di una grondaia. *Scale.*

157. (*C.L.*). Si incontrano, provenienti da varie direzioni, il Dottore, ansando per la corsa, Giorgetta e due altre infermiere.

Dottore: L'hanno trovato?
Giorgetta: Non sappiamo dottore!
Dottore: Presto... per l'amore di Dio!

Si dirigono correndo nelle varie direzioni.

Cortile.

158. (*M.C.L.*). Cipriano scende lentamente lungo il tubo, mentre l'infermiere, con un sorriso soddisfatto, prepara la siringa, e appena lo ha a portata di mano gli infila l'ago nel posteriore.

(*Panoramica*).

Cipriano si lascia cadere e di corsa si dirige verso un occhialone del muro di cinta, in parte ostruito da un vaso di fiori.

159. (*P.A.*). L'infermiere contento, chiama verso l'alto:

Infermiere: Dottore... dottore...

Camera dei lavabi.

160. Il dottore stà traversando la camera, ode l'infermiere che lo chiama dal cortile, e si dirige verso la finestra affacciandosi.

Voce: Dottore... dottore...

Cortile.

161. (*P. A.*). Cipriano si è infilato nell'occhialone e non riesce ad andare nè avanti nè indietro.

(*Carrello indietro*).

Due infermieri, uno da un lato, uno dall'altro si avanzano con la siringa.

(*Panoramica a C.L. dal basso in alto*).

Il dottore, sporgendosi dalla finestra urla:

Dottore: Eccolo lì... presto!

162. (*P. A.*). I due infermieri, contemporaneamente fanno l'iniezione.

Cipriano, come spinto da una molla esce fuori.

Strada.

163. (*M.C.L.*). Cipriano fa due passi, si scuote un po', deglutisce un paio di volte e lancia un poderoso nitrito da cavallo.

La musica segue sempre l'azione.

Stanza dei lavabi.

164. (*M.C.L. - Carrello avanti*). Visto dal dietro, si vede il Dottore affacciato.

Musica.

Due infermiere ripetono con lui l'operazione appena fatta a Cipriano.

Il Dottore si stacca violentemente dalla finestra, rimane un istante come in attesa di un singhiozzo con gli occhi spalancati, poi lancia un nitrito.

Strada alberata.

165. (*M.C.L.*). La strada è inquadrata d'infilata. Cipriano avanza (*preceduto dalla macchina a carrello*); ogni tanto ha lo stimolo di un nitrito che riesce però a trattenere.

Giunto all'altezza di un carro fermo al quale sono attaccati due enormi cavalli lancia un nitrito vibrantissimo.

166. (*P.A.*). I due cavalli volgono la testa interessatissimi.

167. (*P.A.*). Cipriano cerca di darsi l'aria più indifferente del mondo ma gli viene fuori un secondo nitrito.

I passanti lo guardano stupiti.

(*Tendina*).

Esterno strada.

168. (*M.C.L.*). Ad un angolo una carrozza con il vetturino addormentato a cassetta.

Cipriano passa e nitrisce. Il vetturino si sveglia e dà una frustata al cavallo dicendo:

VETTURINO: Sta zitto, scemo!

169. (*P.P.*). La testa del cavallo che si volta e muove la bocca mentre si ode una voce baritonale.

VOCE: Non so' stato mica io!

(*Tendina*).

Altra strada.

170. (*M.C.L.*). Cipriano cammina lungo il marciapiede verso la macchina. È molto triste e pensieroso. Dal fondo della strada avanza a piccolo trotto un plotone di dragoni dalla lunga criniera sull'elmo.

Oltre la musica si ode il trotto dei cavalli.

Escono di campo a sinistra mentre Cipriano giunto in primo piano lancia un nitrito.

171. (*M.C.L.*). Il plotone si arresta di colpo e tutti i cavalli si voltano a guardare. Cessa il rumore dei zoccoli.

172. (*P.A.*). Cipriano, asciugandosi il sudore si volta e comincia a camminare in fretta.

173. (*M.C.L. - Controinquadratura*). Il plotone fa una conversione e i cavalli si mettono nuovamente al trotto.

174. (*P.A.*). Cipriano volge lo sguardo e allunga il passo, poi lanciato un altro nitrito si mette a correre mentre entra in campo il plotone che lo segue.

(*Panoramica*).

Cipriano si rifugia in un giardino che circonda una villa.

175. (*M.C.L.*). I cavalli si affollano al cancello. Si ode un nitrito.

176. (*M.C.L.*). Visti dall'alto di una scaletta i cavalli che hanno invaso il giardino guardano in alto.

Potremmo fare altri esempii, ce n'è una quantità: ma il fatto è che le trovate sono davvero a getto continuo, e per la verità bisognerà dire che quelle raggiunte nel modo più preciso sono in netto vantaggio sulle non riuscite. Ma anche in questo eccesso dovrà rilevarsi un difetto: si accavallano, si ammucchiano con poco ordine, col risultato di confondersi l'una con l'altra, e di togliersi (qualche volta) effetto reciprocamente. Forse fino a stancare lo spettatore. Si comprende bene che il difetto nasce da un pregio di ammirevole sovrabbondanza: quei tali giornalisti-umoristi hanno i cervelli freschi, se li metti in movimento non si fermano più!

La realizzazione

Mattòli fino a un certo punto deve aver compreso che c'era fin troppa materia ridevole nel copione, se in questo un buon numero di trovate non tutte visive, spesso soltanto di dialogo (e a leggerle, non meno pronte, e se si vuole non sempre di rigoroso livello, quanto lo sono nelle pagine del «Bertoldo»), sono ancora rimaste, che nel film non ci sono più.

Ma il regista s'è probabilmente trovato anche lui preso in mezzo da quel diluvio, e non ha saputo sempre ordinarlo, frenarlo, regolarlo. Il « gag » deve avere una sua disciplina stretta, uno svolgimento rigoroso e rigido. Ma poichè è chiaro che la strada qui percorsa risulta essere quella buona, meglio il troppo che il poco.

Infine si comprende facilmente, che basterà far subentrare all'entusiasmo di neofiti qui mostrato, un po' cieco e buttato generosamente, alla brava, un entusiasmo più razionale, cui tenga dietro un ordine più freddo. Però si sappia subito, che i pezzi veramente eccellenti di questo film si svolgono con un ritmo coerente e sicuro.

Un'altra volta bisognerà anche saper meglio « dosare » certi effetti: sacrificare qualche ramificazione che pare straordinariamente felice, in pro di un unico tronco. Quel musicista che suona col naso, è una trovata senza dubbio: ma quando le sue suonate diventano tre, quattro, cinque, finita la sorpresa, sminuito l'effetto. Tanto più che si tratta di un effetto estremamente artificioso (detto nel senso della sua caratteristica, senza intenzioni critiche nella parola), in quanto lo spettatore sa subito che non è il naso dell'uomo che suona, ma una tromba invisibile; a maggior ragione lo sa rivedendolo e mettendosi a giudicare e a riflettere. No: doveva venir fuori come un lampo, una grossa sorpresa assurda, che non lasciasse il tempo di respirare. Probabilmente gli autori hanno pensato, o se ne sono inconsciamente rammentati, al personaggio che starnuta in un film con Eleanor Powell e in un altro russa. Ma quello poteva sì entrare in campo più volte, giacchè agiva con mezzi proprii, come un veritiero fenomeno da baraccone o da varietà: e c'era uno stupore deferente nello spettatore, come sempre in questi casi.

È una sottile questione formale, questa come qualunque altra che si possa fare a proposito di questo film. Ma il film comico — e anche questo è nella tradizione — non deve aver nulla di gratuito nella sua marcia spettacolosamente gratuita (non è un gioco di parole), deve essere sorretto da formule matematiche.

Tanto più con la materia che gli umoristi nostrani dei giornali bisettimanali posson fornire. Materia, come s'è visto, in linea con la tradizione del cinema comico: non brutale forzatura della realtà, come presso i Marx, e nemmeno contatto preciso, rinnovato dalla vastità enorme di ostacoli che il mondo quotidiano presenta, tra questo mondo reale e un personaggio distratto o svagato o derelitto, com'era presso Keaton o Chaplin o Lloyd. Capovolgimento allegro, nel più dei casi, della realtà normale; operato da cervelli sani, che anche le sottigliezze più arcane, delle quali possono esser capaci, manovrano come per ischerzo. Macario, personaggio per ciò stesso ideale sotto simile impulso, non lo vedremo passeggiare a testa all'ingiù sull'orlo dei grattacieli; nè, come vedemmo fare ai Marx, si siederà su poltrone umane o farà nascere palloncini colorati dalle sue narici. (Ne risultavano, per la povera gente in platea, risate convulse, col rischio di soffocarsi come quando va a traverso qualcosa giù per la gola). Macario è librato in mezzo a un'aria piena di spasso, mescolata di assurdità bonarie e di scherzi abili. Fatta soprattutto, o per dir meglio, nella maggior parte dei casi, di associazioni di idee: la guardia chiede le carte ai due vagabondi, e uno di loro mostra le carte da gioco; da una parola ne nascono altre, come nei discorsi, ormai celebri per la celebrità stessa dei giornali umoristici, tra Beniamino e Isabella, e così via.

S'è detto qua e là dei difetti, ribaditi dalla lettura dello scenario.

Siccome lo scenario spesso non parla all'occhio, ma solo al cervello, tutti i pezzi perfettamente filati nel film, sulla pagina hanno un rilievo minore, soprattutto se per un istante si cerchi di non ripensare all'immagine già nota. Ma questo non è detto per toglier merito!

E fra i pezzi filati, citando nel mazzo, il pubblico notò con noi: l'inseguimento con le siringhe e le iniezioni, brano agilissimo, un po' clairiano per quel movimento nei corridoi, e insomma, questo se mai non fa che confortare ciò che si va dicendo, perfettamente comico per le regole del cinema; il bailamme nel tabarino; il processo, che oltre gli altri meriti, aveva quello non minimo di portare novità in un ambiente già così frusto nel cinema. Un processo alla rovescia, quasi, e c'è mancato poco — difetti di stile? di ritmo? — che non dovessimo metterlo in un album ideale, dove conserviamo gelosamente il processo a Mr. Deeds, quello dei *Due timidi*, e pochissimi altri.

Quanto infine a Macario, egli è, fra i tanti «attivi» del film, quello «umano» più convincente; personaggio comico di vena sicura e di capacità discrete e finite. Tra i caratteristi meno conosciuti, ce n'erano di ottimi (segno che una partenza piena di calore può comunicare tale calore a tutte le parti del film): ad es. il Presidente del tribunale, il Commissario, il Butterato, e altri ancora.

E proprio per terminare col dolce nella bocca, loderemo soltanto adesso il finale del film: Giorgetta e Cipriano felici, coi fotogrammi che vanno al passo di un film muto proiettato con una macchina per sonoro, memoria amorosa e felice di tutta un'epoca del cinema, rievocata con grande gusto e con efficacia perfetta. Basterebbe questo per un elogio senza riserve.

GIANNI PUCCINI

VELE E PRORE

Casa di produzione e di distribuzione: Istituto Nazionale Luce - *Regia e montaggio di* Ubaldo Magnaghi - *Operatore*: Mario Damicelli.

Il film inizia con visioni di un lembo di spiaggia inquadrato dall'alto. Un intelligente «attacco» tra due quadri determina un passaggio tra le piccole onde che si frastagliano sulla spiaggia e il movimento vorticoso di una scia sul mare. Ma nel seguito del film le onde riappaiono ogni tanto come motivo predominante del mare, mentre nelle rade si apprestano le imbarcazioni fatte di legno e negli arsenali si costruiscono le colossali navi d'acciaio.

Il dicitore rammenta le origini delle imbarcazioni e man mano sullo schermo appaiono i primi mezzi costruiti dall'uomo per solcare il mare. Le dimostrazioni sono presentate da modellini ben fatti. L'artificioso movimento sul mare delle caravelle con le quali Cristoforo Colombo si avventurò sull'oceano scoprendo nuove terre, è bene ottenuto; però nella ripresa si doveva tener conto della rigidità delle bandierine che nel movimento purtroppo rivelano l'artificio. Ma certamente non era intenzione dei realizzatori di questo film raggiungere effetti verosimili come in *Cabiria* e *Capitan Blood*.

Nei quadri in cui si assiste al rammento delle reti da pesca, mentre nella rada di Chioggia sono in cantiere altre imbarcazioni, il montaggio del film ha posto in relazione formale e soggettiva il lavoro di cucitura delle reti ad opera di vecchi pescatori con il lavoro di ricamo delle donne di quel paese. La similitudine, ottima come idea, è espressa con un solo quadro di breve durata. Sarebbe stato opportuno che l'immagine della bruna ragazza intenta al delicato lavoro apparisse sullo schermo meno fuggevolmente.

Questo documentario, pur svolgendo un argomento complesso, è narrato con lineare efficacia. Migliaia di metri di pellicola occorrerebbero per spiegare come nasce una nave; eppure il film *Vele e Prore* oltre a creare una sintesi descrittiva dei mezzi di navigazione dai tempi remoti fino a quelli

attuali, ci fa veder anche come si costruisce una grande nave nei nostri cantieri. Un ritmo incisivo contribuisce alla presentazione dei progetti e del lavoro interessante ed imponente che una nave d'acciaio richiede. Questo film grazie alla sua buona fattura pone in efficace evidenza un'altra forza dell'Italia: il primato delle costruzioni navali.

GIOIA D'AMARE
(JOY OF LIVING)

Paese d'origine: U. S. America - *Casa di produzione*: R. K. O. Radio Pictures - *Regista*: Tay Garnett - *Direttore di produzione*: Felix Young - *Soggetto di* Dorothy & Herbert Fields - *Sceneggiatura di* Gene Towne, Graham Baker, Allan Scott - *Operatore*: Joseph Walker - *Musica*: Jerome Kern - *Direzione musicale di* Frank Tours - *Fonico*: John E. Tribby - *Scenografo*: Van Nest Polglase - *Costumi di* Edward Stevenson - *Montaggio di* Jack Hively - *Interpreti*: Irene Dunne, Douglas Fairbanks jr., Guy Kibbee, Jean Dixon, Eric Blore, Lucille Ball, Warren Hymer - *Casa di doppiaggio*: Cinecittà - *Direttore del doppiato*: Pecori - *Distribuzione per l'Italia*: Generalcine.

Questo film è la ennesima variazione della commedia cinematografica americana, una composizione di lazzi e di beffe contro certe famiglie moderne di oltre oceano, in cui i vincoli sentimentali sono' tenui e velati di interesse. Se film come *Gioia di amare* non si sollevano a una vigorosa rappresentazione della vita sociale, il motivo sta nella ispirazione e nella mentalità degli autori del film, che sono impregnati di individualismo, di egoistica e corta veduta. Benchè l'istinto porti gli autori a ironizzare un mondo che è a loro vicino, spingendoli ad una buffa sovversione di caratteri, essi tuttavia dimostrano la loro impotenza a raggiungere una visione della vita più ampia e risonante di affetti e di pensiero, col fatto che realizzano opere divertenti che sono fine a sè stesse. Il finale del film, allor che i protagonisti, concluso il loro duetto di ripicchi e di amore con una licenza di matrimonio, pensano di andare nell'isoletta del Pacifico, quasi un ritorno alla natura, è un finale non soltanto dettato da un motivo commerciale, ma determinato fatalmente dalla personalità degli autori. I quali restano borghesi, semplici borghesi, che si vogliono divertire.

Divertenti davvero sono i tipi che animano questo film: il proprietario della birreria, uomo grosso e corpulento, fratello minore di Oliver Hardy, la cui scarsa eloquenza si prolunga nel gesto e nella mimica; il complesso dei famigliari, il fratello pugilista, la sorella sciocca e vanitosa, la madre isterica, il padre ubriacone, e le terribili piccole gemelle. Un tipo curioso è il direttore dell'orchestra radiofonica, stilizzato nei gesti dapprima lenti e poi rapidi con cui egli dirige la canzone stravagante della diva, che ha fretta. Ogni personaggio minore ha la sua nota psicologica, un filone caratteristico, che ad ogni scena e ad ogni inquadratura si scopre. E si scopre, si direbbe, figurativamente. Se infatti si riduce il film allo schema dialogico, si perde un grande materiale di immagini, quel materiale, che da solo, per la sua forza immediata, permette a certe volgari e grossolane battute di essere passabili. Letterariamente i dialoghi americani sono pedestri ed è qui la loro forza, in quanto hanno vigore e sostanza solo se accoppiati alla immagine, alla trovata visiva, al complemento figurativo. Sono mozziconi di frasi, brindelli di periodi, che si completano con il movimento dell'attore o della scena. Interièzioni più che parole, esclamazioni e suoni diversi; e quando il film si libera addirittura delle parole diventa efficace al massimo, come nel pezzo brillante del pattinaggio a rotelle. L'esercizio del serpente magico ha un crescendo che intreccia il rumore infernale del giuoco e la leggerezza dei due giovani ebbri con note di tempo e di movimenti misurate. Anche l'acceleratore della ripresa aggiunge cinematograficamente ricchezza all'azione.

Il film americano del genere di *Gioia di amare* pur derivando nettamente da una evoluzione teatrale, ha trasformato l'apporto scenico della ribalta con una forza vergine di rappresentazione, che è tanto più schietta quanto più è visiva e disgiunta dalla parola.

IL PIRATA BALLERINO
(DANCING PIRATE)

Paese d'origine: America - *Casa di produzione*: R.K.O. Pioneer - *Produttore*: John Speaks - *Soggetto da una novella di* Emma Lindsay Squier *adattata da* Jack Wagner e Boris Ingster - *Sceneggiatura di* Ray Harris e Francis E. Faragoh - *Regista*: Lloyd Corrigan - *Interpreti*: Charles Collin, Frank Morgan, Steffi Duna, Victor Varconi, Jack La Rue, Luis Alberni, Mitchell Lewis, William V. Mong - *Operatore*: William V. Skall - *Musica di* Richard Rodgers e Lorenz Hart - *Direzione musicale di* Alfred Newman - *Scenografo*: Robert E. Jones e V. B. Inhen - *Direzione del technicolor*: Natalie Kalmus - *Montaggio di* Archie F. Marshek - *Coreografia di* Russel Lewis - *Metraggio* m. 2284 - *Casa di doppiato*: Cinecittà - *Distribuzione per l'Italia*: Minerva Film.

Il pirata ballerino è un allegro film a balletto, che poteva essere anche più decisamente balletto se la vicenda fosse stata più tenue, e tutta tenuta sul piano elastico del giocoso finale. A ogni modo si può segnalare in linea di massima l'arguzia delle trovate farsesche e il buon gusto coloristico, senza fantasia eccessiva ma senza sboffi rutilanti, che ha guidato gli autori nella maggior parte delle scene. Si dice questo, con un perdono sottinteso; cioè si finge di non aver veduti certi esterni con lo sfondo dipinto a acquerello, insopportabili (ma chissà, forse meno delle cartoline leggiadre del *Sentiero del Pino solitario* e simili). Il film non è di produzione recentissima, quindi non è l'ultima parola sul colore quella che esso ci reca. Varrà però la pena di annotare che qui qualche leggero tentativo di decorazione discreta e avveduta c'è stata: ricordiamo ancora uno specchio a fiorami, tenuto in mano da Steffi Duna, visto con l'ironico cattivo buongusto di certe rievocazioni consapevoli; il semplicissimo patio; gli abiti. Non è molto, è vero; ma bisognerà continuare a contentarsi, finchè non sarà dato il colore in mano a qualche estroso rivoluzionatore che si metta a comporre i varii toni secondo una sua propria visione irrazionale, tendente cioè ad allontanarsi con tutte le sue forze dall'impossibile e sciocco sogno di ricopiare il vero, sogno che è fisso nella mente alla maggior parte dei produttori di film colorati.

Nel *Pirata ballerino* ci sono molte trovate (eccellente quella degli indiani col laccio, che appendono come salami i cattivi soldati), Danze attraenti, interpretazione piacevole.

UNA NOTTE D'OBLIO
(REMEMBER LAST NIGHT?)

Paese d'origine: U. S. America - *Casa di produzione*: New Universal - *Produttore*: Carl Laemmle jr. - *Regista*: James Whale *Soggetto di* Adam Hobhouse - *Sceneggiatura di* Harry Clark, Doris Malloy, Dan Totheroth - *Operatore*: Joseph Valentine - *Musica di* Franz Waxman - *Fonico*: Gilbert Kurland - *Interpreti*: Edward Arnold, Constance Cummings, Sally Eilers - *Casa di doppiato*: Itala Acustica - *Direttore del doppiato*: Franco Schirato - *Distribuzione per l'Italia*: Industrie Cinematografiche Italiane.

Film americano di terzo ordine: però movimentato a dovere, e cotto al punto giusto, nel suo brodo modesto: quel tanto da far rimanere col naso alzato gli spettatori dal principio alla fine.

È vero che la trama « gialla » non risulta chiara a nessuno; ma la figura del cameriere, e i colpi di scena continui, tenevano deste anche le vecchie signore facili al sonno.

Appunto: come sempre nei film americani che hanno pregi troppo in vista, si è messa in campo una figuretta che rappresenta al nostro occhio l'estrema ciambella di salvataggio per gli autori: il cameriere di Arthur Treacher, dalle repliche talvolta piuttosto felici. E poi troveremo un paio di volte (ad es. il fotografo che viene pel cadavere, che vorrebbe fare una fotografia artistica, poi cede disamorato, e alla fine, zac!, fotografa in primo piano, ritornandosene imperturbabile subito dopo, un viso ebete di uno che sta lì tra i poliziotti: La durata è un secondo, ma il gioco è una sorpresa vera, è di sorprese che ci nutriamo volentieri) dunque troveremo quei pizzichi di pazzia improvvisa, gustosissimi, che ci riconciliano di botto con le malefatte dell'insieme.

James Whale, che aveva un genietto suo dell'orrido, qui non l'ha tirato fuori: lui o un altro, era lo stesso. Ha fatto fotografare con cura gli ambienti curiosi e lussuosissimi di quella casa di milionari, le scene di delitti, le stravaganze stanche dei milionari stessi; ha montato il tutto con abilità. Così povero d'inventiva, stavolta, che si lascia andare, il nostro regista, a mettere la solita scena dell'automobile che incrocia il treno, e resta illesa per miracolo, più vecchia di D. W. Griffith. Pazienza.

Robert Young, Edward Arnold, Sally Eilers, Edward Brophy (il poliziotto tonto), Robert Armstrong, Reginald Denny e soprattutto Treacher, mettono la loro abilità e buona volontà al servizio del film modesto. Constance Cummings è una simpatica figliola: ci colpì fin dal tempo della *Frenesia del cinema* di Harold Lloyd la sua grazia americana (sgraziata e scorretta), e qui non ci ha delusi.

Rassegna della Stampa

LA MUSICA VERSO IL POPOLO

Il giornale « Film » *ha rivolto ai musicisti italiane queste tre domande*:

1. *Credete che l'atteggiamento spirituale della musica contemporanea, e le forme sinfoniche e teatrali che da questo atteggiamento derivano, vadano incontro alle esigenze artistiche della massa?*

2. *Credete, invece che si renda necessaria la creazione di nuove forme? Quali?*

3. *Credete che in alcune di queste eventuali nuove forme sia il caso di rendere il popolo partecipe all'esecuzione stessa, educandolo coralmente, dato che, con le organizzazioni di oggi tale educazione non sarebbe più un'utopia?*

Ecco la risposta di Ildebrando Pizzetti.

I

A tutta prima pare di poter rispondere molto facilmente: dicendo, senz'altro, che in quanto l'arte è arte, cioè vita, in quanto cioè gli uomini che la producono sentono e vivono la vita del loro proprio tempo essa non può andare mai « contro » le esigenze artistiche (del tutto istintive, e spesso confuse ed oscure) della massa, e dunque va sempre alle medesime esigenze « incontro ». Beninteso che la massa deve anch'essa, da parte sua, muoversi. E poichè gli artisti — non tanto per loro merito quanto per loro fortuna o grazia — stanno un poco più avanti e un poco più alto, non tanto essi devono scendere quanto la massa salire. E stiano pur sicuri gli artisti aristocraticissimi (che sono poi i dilettanti, i pseudo artisti), che le masse salire possono e sanno, e quando non lo fanno non è colpa loro ma di chi le tiene indietro.

Ma una seconda lettura della domanda pone subito di fronte ad oscurità che rendono la risposta più difficile e dubbiosa. « L'atteggiamento spirituale della musica contemporanea »? Ma qual'è? E ce nè proprio uno solo, o son parecchi? E le forme sinfoniche e teatrali » da codesto atteggiamento derivanti, quali precisamente sarebbero?

Non che questi interrogativi possano infirmare la validità della risposta precedentemente data, ma quella non potrà essere del tutto accettata come chiara e soddisfacente ove non siasi prima chiarito che cosa si è voluto dire dicendo « atteggiamento spirituale della musica contemporanea » e « forme sinfoniche e teatrali da esso derivanti ». Togliere di mezzo gli equivoci, insomma, per evitare i malintesi.

II

La seconda domanda dice: « Credete invece che si renda necessaria la creazione di nuove forme? Quali?

Soppresse due parole: « invece », che non ha più ragione d'essere dopo ciò che s'è detto prima, e « quali? », che presuppone nell'interrogato un'eccessiva superba presunzione, rispondo senz'altro di sì. Ma aggiungendo subito che l'arte non sarebbe arte se non creasse nuove forme, e che domandare dunque se sia necessaria la creazione di nuove forme è quanto domandare se si debba continuare a far dell'arte o smettere.

Ma c'è, si dirà, chi crede, e lo grida (forse lo grida tanto più forte quanto più ha timore di non poterci credere), che perchè la musica italiana fosse bella e degna del popolo italiano contemporaneo, basterebbe venisse modellata su certi modelli del passato. E coloro che ciò gridano credono potersi far forti di quel precetto verdiano che tutti sanno, e che Verdi non avrebbe certo mai espresso se avesse potuto prevedere il mal uso che ne sarebbe stato fatto. Ma che a codesti sciagurati piagnoni e vociferatori del malaugurio non basta l'esempio di quei nostri grandi del passato che indietro non tornarono mai, ma andarono avanti sempre? Non basta loro l'esempio di Rossini che dal « Tancredi » arriva al « Guglielmo Tell », di Bellini che dal « Pirata » arriva ai « Puritani », e di Verdi soprattutto che dal « Nabucco » arriva all'« Otello » e al « Falstaff »? Ma forse a codesti messeri l'alzare la testa per guardare ai giganti fa venire il torcicollo; e perciò, da impotenti e da scansafatiche, si accontentano di guardare ai mediocri.

Appunto perchè certuni che trattano, anche su giornali e rassegne, di musica, non guardano del passato ai giganti, ma ai mediocri di quei grandi seguaci, essi riducono ogni questione d'arte a una questione di forme e di vocabolario, e vorrebbero che gli artisti di oggi non fossero che dei ricalcatori di forme usate e copiatori di frasi fatte. A parer loro, insomma, l'arte, per andare verso il popolo, non dovrebbe se non ripetere cose che il popolo già sa, e, sia pure, ama. Ma no: « andare », secondo il profondo precetto mussoliniano, « verso il popolo », non può voler dire, per qualsiasi artista, se non questo: creare opere degne, negli spiriti e nelle forme, del proprio tempo, della propria Nazione. Ora, di un popolo vivo, rinnovato e rinnovatore, come è il popolo italiano di oggi, non si può essere degni retrocedendo o rimanendo fermi, ma soltanto camminando avanti.

Non credo che nessuno possa più di me amare l'arte musicale dell'800 (non fui accusato di « infatuazione ottocentesca »?). Amo infatti profondamente la grande musica nostra dell'800, non solo per la sua bellezza ma anche perchè mi è più naturale sentirmi figlio di mio padre che non nipote di avi lontani. Ma dico che tornare oggi come oggi, sia nel teatro e sia nella musica cosidetta pura, alle forme specifiche dell'800, o del 700 o di qualsiasi altro tempo, un artista non può, e non deve nemmeno tentarlo; e se quei grandi che ho dianzi nominato fossero ancor vivi, certo essi non lo farebbero.

E in quanto poi al valore che i musicisti di oggi possano produrre, e alla maggiore o minore rispondenza di essa al sentimento o alle cosidette « esigenze » del popolo: e si lasci dunque che ne giudichi lui, il popolo. Egli farà piazza pulita tanto delle studiatissime e sia pure ammirevolissime combinazioni dei musicisti alchimisti, quanto delle musiche « spontanee » dei cantastorie faciloni. Nessun artista italiano che sentendo la grandezza di questo tempo si studia di rappresentarne nelle sue opere qualche aspetto, di esprimere qualche aspirazione qualche palpito dell'umanità che lo circonda, può temere il giudizio del popolo: anzi lo invoca. Ma che sia proprio lui, il popolo, a giudicare: senza aiuto di quei suggeritori che stanno, come ben si sa, in buche nelle quali nè entra il sole nè circola l'aria.

III

Alla terza domanda rispondo: Magari! Voglio dire che se verrà giorno, prima o poi, in cui il popolo possa partecipare alla esecuzione corale di una nuova nostra opera musicale, sarà un giorno da benedire. E la previsione non è, del resto, utopistica; perchè non mai come ora, in virtù dei nuovi ordinamenti scolastici pensati e disposti da Giuseppe Bottai, dello studio della musica e del canto è stata compresa in Italia la grande fondamentale importanza in quanto disciplina formatica ed educatrice dello spirito e del gusto.

LA FORTUNA DEGLI INCOMPETENTI

Gino Visentini — su Cinema *n. 80 — prende lo spunto da taluni ingiustificati usi*

del mondo cinematografico per perorare la causa di coloro che, soggettisti e sceneggiatori del film, il più delle volte restano sconosciuti al pubblico.

Indubbiamente nel cinema attuale, e non solo nel nostro, quel che spesso conta maggiormente è il nome degli attori, per lo spettatore, e quello del regista, per i tecnici del film. Tuttavia la verità è talvolta falsata da questi presupposti.

Gli sceneggiatori a volte compiono opera assai più difficile e più efficace per la riuscita del film, descrivendo minutamente, dialogando per esteso le azioni e talvolta giungendo perfino a fissare i movimenti di macchina in tutti i loro particolari, di quella realizzata dal direttore artistico, che, in questo caso, non può essere considerato altro che un normale collaboratore del film, un esecutore materiale e senza iniziative dell'opera compiuta intellettualmente ed artisticamente da altri.

Attualmente il cinema tende ad attirare nella sua sfera di interessi le classi colte, dalle quali può ricevere più facilmente nuovo incentivo verso maggiori sviluppi. È nell'interesse del produttore di cercare di agevolare questo avvicinamento, dal quale l'industria cinematografica potrà ricavare molti benefici apporti, non intralciando la via con questioni che possano menomare il diritto morale di chi lavora col proprio cervello.

Tante volte ci siamo chiesto perchè il film non dovrebbe essere l'opera d'un solo autore o di due autori, come per es. il melodramma. Molte appaiono le analogie che rendono esteriormente somiglianti fra loro questi due generi d'arte. Non meno che il melodramma, il cinema è opera di collaborazione. Nel melodramma c'è uno scrittore che scrive un libretto, un musicista che fa diventare suono e canto le parole dello scrittore, un direttore d'orchestra che dirige quei suoni e canti con una bacchetta, alla quale obbediscono gli orchestrali ed i cantanti. Nel cinema abbiamo uno scrittore che scrive un soggetto, un regista che di solito dirige dapprima altri scrittori, i quali trascrivono in scene e in dialoghi la trama del soggetto, poi gli attori cui è affidata la recitazione di quelle scene e di quei dialoghi, infine gli operatori che fotografano gli attori e i fonici che ne registrano le parole.

Quale differenza esiste, all'esterno, nella effettuazione delle due opere?

L'annuncio di un melodramma viene redatto press'a poco, come segue:

FALSTAFF
Commedia lirica di Arrigo Boito
musica di Giuseppe Verdi

Perchè un film non si dovrebbe annunciare in maniera analoga? Ossia:

ACCADDE UNA NOTTE
Film di Robert Riskin e di Frank Capra

La logica non trova alcun motivo perchè il film non venga considerato sempre come opera di due autori, o, secondo i casi, di un solo autore. D'altra parte, in un film vi possono essere, al posto di un solo sceneggiatore, due o più sceneggiatori; oppure la parte letteraria di tale film può essere dovuta ad uno sceneggiatore e ad un dialogatore: ebbene, si mettano anche loro sotto il titolo dell'opera. Non vi sono forse opere di architettura cui hanno posto mano insieme varii architetti? Resterebbe a vedere se un'opera di più autori risultasse altrettanto pregevole, riguardo alla sua unità, di un'altra affidata a uno o al massimo a due autori.

In ogni modo le nostre considerazioni si riferiscono soprattutto allo «stato di nascita», se così si può dire, dell'opera cinematografica. Si crede generalmente, o si finge di credere, che tutto ciò non abbia che relativa importanza. Solo nel prossimo avvenire apparirà chiara, invece, la sua importanza assoluta. Ormai il cinema è uscito dalla sua fase primitiva, quando la freschezza degli impulsi e l'ingenuità dei procedimenti operavano, da soli, incanti misteriosi. Ogni sforzo primitivo ha in sè il fascino dei mondi nuovi, delle immagini inaspettate che meravigliano e sconcertano le menti non ancora avvezzate. Sconcerto e meraviglia più che incanto, il quale sopraggiunge con l'accresciuta esperienza, allorchè l'occhio dell'animo, quasi per stan-

chezza di cose troppo esperte e perfette, si volge a quelle semplici e spontanee. Oggi il cinema veramente va assomigliando, nel suo svolgimento, agli svolgimenti delle altre arti, quando superavano gli incerti passi della prima infanzia e s'avviano verso una età più splendida e matura. Fenomeno che si riscontra proprio in quei casi in cui il film non è più un'opera anonima e di anonimi.

Una dei migliori scenaristi del cinema più moderno scrive: « Non è lontano il giorno in cui i nostri O'Neill scriveranno per il cinema con l'indipendenza che essi usano per il teatro. Dedicheranno così alle loro opere cinematografiche il tempo necessario non per un maggior compenso finanziario, ma per il medesimo desiderio di un buon risultato artistico, di una buona interpretazione e messa in scena, che mostrano attualmente nei riguardi del teatro... Nel cinema di domani, il dominio del regista continuerà almeno fino al giorno in cui lo schermo avrà sciolto in un solo individuo regista e sceneggiatore... Il cinema non sarà letteratura, ma qualche cosa di diverso, di nuovo: i film del resto sembrano avviati a riuscire sempre meglio ».

Che il cinema abbia notevolmente migliorato, in questi anni, il proprio linguaggio, lo dimostra il maggior interesse che è venuto destando nelle classi colte. Infatti, se il cinema ha prosperato fino a ieri con l'aiuto della cattiva e pessima letteratura, non è difficile accorgersi ormai come le opere che più hanno raccolto nelle ultime stagioni l'approvazione dei competenti, dal più al meno si sono giovate di un « testo » di buona o passabile letteratura. Chi rammenta *Cupo tramonto, Infedeltà, Incantesimo, Vogliamo la celebrità, Un immortale su misura* e qualche altro, è indotto a mantenersi nella persuasione che, sebbene il cinema non deve essere opera del tutto letteraria, tuttavia una sceneggiatura elaborata su basi e con intenzioni d'una certa qualità letteraria può aggiungere molto ad un film che non voglia subito cadere nell'oblio. In fondo, un film non è che un racconto fotografato. Mentre una volta un film non si faceva senza uno scenario che presentasse certi particolari requisiti, avventurosi o terrificanti, passionali o licenziosi, ritenuti meglio adatti a colpire l'animo o l'immaginazione del pubblico, oggi i produttori più intelligenti cominciano a capire che allo schermo non mancano le possibilità di suscitare anche emozioni non ignobili, poetiche anzi, come quelle che possono sorgere da un conflitto di sentimenti, dai casi di un'esistenza, dalla satira del costume e così via. Senza dire che la maggioranza dei produttori è meglio disposta all'acquisto di soggetti trascritti da opere di teatro o narrative. Ma le commedie e i romanzi adatti per la riduzione cinematografica non bastano più a soddisfare l'enorme richiesta di soggetti. Sicchè, dopo un periodo di sfortuna, il soggetto originale, scritto direttamente per lo schermo, tornerà presto in voga.

Quello che conta ormai è che il cinema smetta di essere il terreno delle speculazioni, delle avventure, degli imbrogli, un mercato dove i produttori o i suoi diretti dipendenti, secondo i casi, hanno il compito di gettare la sfiducia e l'inquietudine nell'animo di chi lavora. Il cinema è ancora un'attività ove l'ingegno e l'amor proprio corrono troppi rischi, per il solo vantaggio di coloro il cui scopo è di aumentare i proprii depositi in banca e il numero delle pellicce alle proprie amanti. Il pubblico seduto nelle poltrone delle platee non sospetta che l'autore del film che si sta svolgendo sulla bianca tela dello schermo a volte non è quello apparso alla « presentazione », ma un altro, costretto ad apparire sempre in seconda linea come un qualunque collaboratore. La verità è, magari, che questo « collaboratore » ha scritto il soggetto originale, lo ha sceneggiato e dialogato, indicando perfino i « movimenti di macchina » al registo inesperto e privo di gusto, ma provveduto di un nome esotico e di un ragguardevole portafogli. L'autore del film ha dovuto accettare tali condizioni pur di vedere in qualche modo effettuata la propria opera e cominciare così a farsi strada.

I maggiori guai del cinema derivano dalla incompetenza che i produttori dimostrano nella scelta delle persone; la sfiducia e il

disprezzo ch'essi gettano intorno a sè, specie sull'intelligenza, è l'unica arma che possono usare, insieme alla tirannia del denaro per difendere la propria incompetenza tecnica e artistica nei riguardi del cinematografo, e tenere lontano chi potrebbe forse rammentargliela. Quel produttore che avrà abbastanza intelligenza e buon gusto da mettere il cinema sul piano delle altre attività artistiche, avrà cominciato ad assicurarlo nelle mani dei competenti e ad avviarla verso un avvenire non indegno della storia dell'arte. Può darsi che sorgano allora artisti ai quali sia possibile considerare il cinema come forma d'espressione capace di durare nel tempo, a somiglianza d'una commedia o d'un romanzo, sì da affidarvi le più nobili e intime aspirazioni.

CAPRA: UN GRANDE REGISTA ITALIANO

G. G. Napolitano — nella rivista Il Dramma *n.* 317 *— riporta una sua intervista col regista Frank Capra, oriundo italiano.*

Capra è noto non tanto per la quantità dei film da lui diretti, che sono in tutto una quindicina, quanto per lo stile cui è improntato il suo lavoro.

Femmine del mare (The Submarine, *1928*) *è la sua prima produzione impegnativa se si eccettuano alcuni film comici precedenti. In questo dramma a sfondo psicologico Capra si rivela regista dalla tecnica spigliata, deciso nelle descrizioni cinematografiche delle scene, dotato di un certo vigore nell'affrontare soluzioni nuove.*

Nelle realizzazioni successive Capra conferma queste sue qualità mostrandosi sempre disinvolto nel guidare gli attori e nello svolgere le vicende del soggetto. A lui si debbono due nuove formule che ebbero vasta risonanza negli indirizzi e negli sviluppi del cinema americano, sintetizzate nei film Accadde una notte (It Happened One Night - *1934*) *ed* È arrivata la felicità (Mister Deeds Goes to Town - *1936*).

Tra gli altri film di Capra sono: Diavoli volanti (Flight - *1930*), Femmine di lusso (Ladies of Leisure - *1930*), La donna del miracolo (The Miracle Woman - *1931*), La donla di platino (Platinum Blonde - *1932*), Proibito (Forbidden - *1932*), L'affare Donovan (The Donovan Affair - *1932*), L'amaro tè del generale Yen (The Bitter Tea of General Yen - *1932*), Follia della metropoli (American Madness - *1932*), Signora per un giorno (Lady for a Day *1933*), e Strettamente confidenziale (Strictly Confidential - *1935*).

Scrive G. G. Napolitano:

Ho incontrato Frank Capra a San Pedro, qualche anno fa. Aveva finito di girare gli esterni di *Accadde una notte;* andai a trovarlo nel suo studio.

Era una bellissima mattinata. Le strade di Hollywood innaffiate di fresco esalavano sotto al sole un leggerissimo odore di catrame che entra dalla finestra del « bungalow » su palafitte dove Capra lavora.

Seduto innanzi a una scrivania di legno liscio, buttato indietro sulla sua poltrona a molla, Capra parla un italiano dalla strana pronunzia meridionale: un linguaggio con cadenze dolci e incerte.

— Non sono mai stato in Italia — dice — ma vi sono nato, a Palermo. La mia famiglia arrivò in California che avevo tre anni; sono un emigrante. Penso sempre che un giorno o l'altro dovrei prendermi delle vacanze, andare qualche mese in Italia, ma ho sempre lavorato, non ho mai potuto prendermi delle vacanze. Sono contento di essere italiano. Come sono entrato nel Cinematografo? È una storia lunga. Si può dire: per caso. Era il solo modo di entrarvi, sino a poco tempo fa. Da bambino volevo fare l'inventore: l'idea di Edison, sapete. Quando avevo dieci anni, il mio posto era negli angoli delle strade: vi vendevo giornali, la sera, uscito di scuola: « newsboy ». È la storia di molti americani. Non è affatto una storia straordinaria. Ho suonato il banjo in una orchestra da ballo, appena un po' più grande, mentre frequentavo la « high school », come si dice?, le scuole medie. Finalmente mi iscrivo all'Università, al « California Institute of Tecnology ». Dopo le ore di lezione servivo i miei compagni a tavola, nei ristoranti universitari. Compilavo anche il giornale della scuola. Quando venne la guerra, da qualche giorno avevo il

mio diploma di « cheminal engineer ». Volevo far l'inventore.

« Si può fare il Cinematografo come si vuole — dice Capra. — È tutta una questione di personalità. Ma non bisogna dimenticare che il Cinematografo è uno spettacolo. Ci vogliono degli attori. Ora è vero che un attore cinematografico può venir fuori da qualunque parte; ma è abbastanza naturale che venga dal palcoscenico. E questo, specialmente dopo il sonoro. Guardate i Barrymore. Guardate i moltissimi altri. Vecchi attori. In possesso di una fenomenale « acting ability », capacità di recitare. Marlene Dietrich viene addirittura dal Varietà; Caterina Hepburn dal Taetro di prosa, come Elissa Landi, come Ruth Chatterton. Un paese che ha un teatro, un buon Teatro, un Teatro vivo, ricco di fermenti, di personaggi, di caratteri, ha già molte probabilità di poter avere un Cinematografo. Dico Teatro come potrei dire circo equestre.

« È il modo di usare gli attori che dev'essere cinematografico. In questo campo sì che è necessaria un'assoluta intransigenza. Arriva un momento che il Cinematografo deve guardarsi non solo dal Teatro, ma da se stesso, dal vecchio Cinematografo, cioè. Voglio dire che il Cinema è un affare di giovani, specialmente per quel che riguarda i direttori. Un direttore cinematografico si consuma rapidamente. Bisognerebbe essere un genio per salvarsi. E che si siano salvati non ne conosco che uno solo: King Vidor ».

— Così voi credete che Griffith, che De Mille...

— Vecchi, troppo vecchi, niente più da fare, ormai. La folla s'annoia ai loro film. Stanno in piedi per un equivoco, che è tornato di moda per qualche tempo: il film storico. Altro è la satira, come Eddie Cantor in *Roman Scandals*: ma andate un po' a rivedere *Il segno della Croce*, mostra la corda da tutte le parti. Tutto l'equivoco della nuova ondata di film storici è nato da *Le sei mogli di Enrico VIII*.

« In fondo il Cinematografo è tutta una questione d'accento. Si tratta di convincere o no. Si tratta di raccontare. Io intendo il film come un racconto. Io amo la bella fotografia, ma non deve disturbare il racconto. Se uno spettatore si ferma un solo minuto a pensare: quant'è bella questa scena, quant'è bravo questo direttore, è finita. Bisogna che lo spettatore non sia disturbato dal suo processo mentale, durante tutto il tempo dell'azione. Deve stare dentro l'azione, come in un sogno. Privato di ogni facoltà di giudizio, come un bambino cui state raccontando una favola. Un film, dicevo, è un racconto: un racconto narrato attraverso la celluloide, ma voi direttore, non ne fate parte. Se ricorrete a effetti di camera, a trucchi, a inquadrature, angolazioni, il pubblico è già fuori dell'azione: il film è fallito. Io ho delle idee molto particolari sul Cinematografo. La più curiosa è che io non credo affatto alla straordinaria importanza del direttore. Il pubblico, in un primo tempo, non si è curato abbastanza dei direttori. Si diceva: un film di Douglas, un film di Greta Garbo. Ecco tutto. Le carte si sono cambiate. Si dice: è un film di Sternberg, di Lubitsch, di René Clair. È un altro errore. Si passa da un divismo all'altro. Nasce il mago dell'obbiettivo.

« Al Cinematografo non esistono bravure di direttori, non esistono altro che situazioni. Situazioni drammatiche, comiche, colpi di scena, tutto quel che si vuole, ma situazioni devono essere i fatti. Il calcolare sull'imprevisto è proprio dei direttori senza fantasia, senza capacità di racconto. Sono i direttori peggiori anche dal punto di vista commerciale: capaci di aspettare giornate intere per risolvere una situazione. Intanto le spese generali corrono. Poi vengono gli attori. Ogni attore deve essere scelto per le sue capacità, strettamente nei limiti del carattere del suo personaggio, prima di iniziare il film, si è già nel film. Ultimo in importanza, il direttore.

« La ragione principale di questo mio fatalismo è che io non credo affatto all'educazione teatrale, o pochissimo. Credo alla natura. Quando giravo *Signora per un giorno* affidai una particina di « ingenua » a una ragazzina di diciassette anni: Jean Parker. Erano i suoi stessi difetti e candori, le sue stesse ingenuità e titubanze che formavano il profumo della sua recitazione. Mi opposi recisamente a che prendesse sia pure una

sola lezione. Quella Jean Parker, l'avete poi vista in *Piccole donne*. Queste cose che vi dico non nascondono nessun caso personale: io sono stato soggettista, tagliatore, montatore, scenarista, fotografo, operatore, tecnico dei suoni ideatore di « gags » prima di aver l'occasione di girare il primo film.

« La mia storia non ha nessuna importanza, ma, in ogni modo, ho cominciato con una piccola compagnia: i *Christie Brothers*. Poi fui accolto come scrittore di commedie negli studi Hal Roach. È lì che ho scritto gli scenari di parecchie comiche della *Our Gang*, ero stato il compilatore del bollettino cinematografico della Columbia, *Screen Snapshots*. Tutto questo con larghi intermezzi di disoccupazione, miseria, fame. Infine, l'occasione. Era il 1926 e avevo ventott'anni. I direttori di Hollywood si rimbalzavano l'uno con l'altro la responsabilità di dirigere *The Strong Man*, uno scenario che doveva avere a protagonista il comico Harry Langdon, che andava allora per la maggiore. Mi offrii di dirigerlo io; andò bene. Mi diedero *Pantaloni lunghi* sempre con lo stesso comico. Anche questo andò bene. C'era da credersi ormai al sicuro. Invece mi aspettavano ancora anni di disoccupazione. Ma all'improvviso qualcosa cambiò: un movimento agli inizi appena percettibile si produsse nel moi destino. Vennero i giorni di *Submarine* (Femmine del mare), di *Flight;* di *Ladies of leisure* (Femmine di lusso). Con quest'ultimo film, che è del 1930, ottenni un contratto di direttore fisso alla Columbia. In fondo i miei film non sono molti. Quando vi avrà aggiunto *Rain or Sunshine, Forbidden, The Donovan Affair, The Bitter Tea of General Yen, The Miracle* Po*man, American Madness, Lady for a day* e *It Happened one Night*, l'elenco sarà quasi completo. Se voi foste un giornalista americano vi direi che il film che preferisco è *Femmine di lusso*.

« Cosa penso di Sternberg? Penso che Hollywood non è paese per lui. Di Mamoulian? Un uomo di primo piano, finissimo. I direttori che preferisco? King Vidor e Clarence Brown. Sì, io sono uno di quelli che pensano che *Anna Christie* è un gran film ».

DALL'ANNO XVII ALL'ANNO XVIII

D. — su Film *— passa in rapida visione i risultati ottenuti dalla cinematografia italiana durante l'anno XVII.*

Se non possiamo ancora parlare con voce alta, come si conviene a chi ha raggiunto le sue espressioni più elevate, è certo che il film italiano ha molto progredito durante lo scorso anno.

Non sono mancati è vero incoraggiamenti, premi e leggi protettive da parte dello Stato, ma bisogna d'altra parte riconoscere che i produttori non si sono affatto fermati davanti alle difficoltà presentate da realizzazioni d'una certa importanza nè hanno esitato a mettere in lavorazione film il cui costo superava a priori le più rosee previsioni d'incasso in Italia.

Ciò è dovuto indubbiamente alla fiducia di riuscire ad esportare la nostra produzione.

Questi sintomi di risveglio, unitamente a molti altri indizi non trascurabili, fanno prevedere come il film italiano abbia finalmente trovata una propria via di evoluzione, nella quale elabora attualmente le sue forme espressive, per tendere poi alla conquista di altri mercati.

Questo anno XVII che ora si chiude rimarrà nella storia della cinematografia italiana come uno dei più sintomatici, se non il più importante, del periodo così detto della « rinascita ». È stato l'anno, infatti, nel quale — dopo le lunghe, pazienti, coraggiose fatiche della semina superate in precedenza — si è cominciato a raccogliere qualche cosa di significativo. E dicendo « di significativo » intendiamo precisare che i frutti non sono stati occasionali e sporadici (buoni frutti sporadici ce ne possono essere sempre e non significano nulla), ma hanno testimoniato — nel momento che forse non sembrava il più propizio ai buoni risultati — che la cinematografia italiana esiste, ed esistendo è in ascesa, ed essendo in ascesa ha raggiunto un livello medio soddisfacente.

Altra volta abbiamo sostenuto che un buon film ogni tanto, o anche due o anche tre

buoni film, in un « mare magnum » di mediocrità, non significano niente; di più significano molti film il cui livello sia di una certa, apprezzabile altezza. Ora questo è appunto il nostro caso; e siccome il risultato si è delineato nell'annata meno favorevole (per tante, comprensibili ragioni, non ultima quella — e ben prevedibile — conseguente all'applicazione del Monopolio), il sintomo è importante ed è da tenere presente come una promessa non generica di prossima, maggiore vittoria.

Si noti, poi, che la produzione, oltre ad essere aumentata *qualitativamente*, è aumentata *quantitativamente;* e non paia volgare, nè superficiale, l'osservare come in certe condizioni questo risultato è se non più importante almeno più urgente di quello: che se, poi, i due risultati arrivano insieme, allora bisogna proprio concludere dicendo che le cose cominciano davvero ad andare bene.

Questa è, dunque, la constatazione che si può fare alle soglie dell'anno XVII: constatazione non certo volutamente ottimistica, nè dettata da desiderio supino di indulgenza, ma materiata di osservazione attenta e — perchè no? — anche di cifre. Del resto, poichè il miglior giudice è il pubblico, il pubblico stesso, riandando ai dodici mesi trascorsi, e fissando un momento il pensiero su un argomento al quale magari non avrà pensato prima d'ora in modo specifico, si accorgerà che i pericolosi capitomboli di certi film quest'anno non si sono verificati (o si sono verificati in misura ragionevolmente limitata), mentre sono state abbastanza numerose le volte in cui, uscendo da una prima, egli ha sorpreso sè stesso mentre mormorava: — « Guarda: in fondo in fondo, anche questo non è mica male... ». — E, insomma, le carneficine a suoi di fischi e di schiamazzi, che erano così frequenti alle « prime » (specialmente romane) non si verificano quasi più. Segno — potrebbe domandare un maligno irriducibile — che il pubblico ci ha fatto l'abitudine? No, no: il pubblico, a certe cose che provocano le sue spesso eccessive ma non del tutto ingiustificate reazioni, l'abitudine non ce l'avrebbe saputa fare mai. No, dunque: la ragione è un'altra: quell'altra che abbiamo messa in cima al nostro discorso.

Sappiamo bene che, spesso, certi ottimismi sono più pericolosi dei pessimismi, e le illusioni più perniciose delle delusioni. Così come sappiamo che sarebbe fuori di posto abbandonarsi a facili, troppo facili, speranze. È bene, dunque, precisare che il nostro discorso vuole avere esclusivamente la portata che ha e le parole vanno intese nel loro preciso, assoluto significato. Ma, con questa cautela che pure era necessaria, il risultato che abbiamo voluto mettere sul frontone del bilancio dell'anno XVII prende fors'anche maggiore quota.

Poichè, poi, il cinematografo è (già: che cos'è il cinematografo?) una benedetta faccenda che non vive alla giornata, ma va di ciclo in ciclo ed ha le sue preparazioni, le sue gestazioni e le sue maturazioni più o meno lunghe; già oggi, con gli elementi che abbiamo in mano, se vogliamo spingere lo sguardo in avanti, verso un anche immediato domani, possiamo vedere altri nuovi e inequivocabili segni di buoni risultati. Siamo, insomma, in un netto periodo ascensionale, delineatosi non solo attraverso una, o due, o cinque opere *eccellenti*, ma attraverso venti, trenta opere *buone*: e questo è ciò che conta. Conta soprattutto perchè il risultato, non essendo occasionale, deriva da una più matura coscienza cinematografica, da un più maturo senso di responsabilità; e deriva anche — perchè non dirlo? — dalla giustezza di un paradosso che ci è sempre stato caro e che oggi ci piace di ripetere: non c'è alcuna ragione speciale che ci vieta di fare, anche noi, dei buoni film. Dunque...

* * *

Reso omaggio ai produttori — ai tanto tartassati e, spesso, con ragione, produttori — e reso omaggio in genere alla gente del cinematografo italiano, non sarà inopportuno osservare che il risultato delineatosi nell'anno XVII è anche frutto di quella volontà precisa, diritta, appassionata, che le nostre gerarchie hanno messo nella impostazione e nella risoluzione dei più importanti problemi cinematografici. Chi ci ha

seguito sa già a che cosa vogliamo alludere; e non occorre dunque ripeterci: altre volte abbiamo messa in rilievo, con compiacimento, l'energia intelligente che ha presieduto la scelta e la messa in opera di provvedimenti lontani e recenti. Pur non essendo necessario ripetere il già detto, sarà bene, ad ogni modo, ricordare che nessun anno, come il XVII, è stato caratterizzato da tanti e così radicali provvedimenti presi dallo Stato nei riguardi del cinematografo italiano, e nessun anno, come il XVII, ha visto tante benefiche provvidenze.

Questo è il bilancio dell'anno XVII. Siamo certi che alla fine del XVIII potremo dire anche di più.

VEZIO ORAZI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI, *Vice-Direttore Responsabile*

FRANCESCO PASINETTI, *Segretario di Redazione*

« Laboremus » Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74.633